

MANFREDI PORENA

Delle manifestazioni plastiche del sentimento nei personaggi della Divina Commedia

Lavoro premiato con premio di 1° grado nella Gara Dantesca fra i professori di scuole secondarie, dell'anno 1900

Con due Appendici

Ulrico Hoepli
Editore-Libraio della Real Casa
Milano
—
1902

8577

Delle manifestazioni plastiche del sentimento nei personaggi della Divina Commedia

Tipografia Umberto Allegretti - Milano via Larga, 24.

AI GENITORI MIEI

CUI DEBBO L'AMORE D'OGNI COSA BELLA

D'OGNI COSA BUONA

AVVERTENZA

Degli scritti contenuti in questo volumetto, i primi furono da me presentati alla gara dantesca, nell'Ottobre del 1900; e li pubblico limati nella forma, ma assolutamente intatti nella sostanza. Il terzo è un mio vecchio articolo, comparso nel Corriere di Napoli *del 26 e 27 Ottobre 1899, che ristampo qui per una certa conformità d'argomento col primo saggio dantesco. In questi mesi si sono pubblicati due lavori di soggetto affine a quello del mio primo e terzo scritto. Uno del prof. Fedele Romani* (La figura, i movimenti e gli atteggiamenti umani nella Divina Commedia e nei Promessi Sposi, *nel volumetto* Ombre e Corpi; *Città di Castello, Lapi, 1901*)*: l'altro del prof. Attilio Butti* (I tratti fisionomici dei personaggi nei Promessi Sposi, *in* Medusa *del 1 e 8 giugno 1902*)*. In due luoghi del mio articolo manzoniano mi sono giovato di queste nuove pubblicazioni per un qualche ritocco a questa ristampa, e l'ho indicato espressamente.*

Di qualunque altra somiglianza o coincidenza tra i miei lavori e gli altrui, prego il giusto lettore di non voler fare un ingiusto apprezzamento. Di alcune discrepanze, poi, fra alcune mie opinioni e alcune altre dei due egregi professori, non m' è parso qui opportuno il trattenermi.

MANFREDI PORENA.

INDICE

Delle manifestazioni plastiche del sentimento nei personaggi della Divina Commedia.

Il nostro intento è, più propriamente, quello di studiare nei personaggi del poema dantesco tutti i mezzi d'espressione psicologica che non sono parola. Di essi, alcuni per la loro qualità non sono neanche gesto, sì che se non posson comprendersi tra gli equivalenti psicologici puramente ideali, d'altra parte non entrano neanche nel dominio della plastica: per esempio il sospiro. Altri sono altrettanto inclassificabili, perchè si fondano sopra una qualità essenziale prettamente negativa: per esempio l'immobilità e il silenzio; i quali pure nessuno negherà che possano avere talora una potente espressione. È ardua cosa, adunque, compren-

dere tutte queste forme di linguaggio sotto una comune denominazione, quando non si voglia adottare quella di *reggimenti*, con cui Dante stesso, nel capitolo 70 del trattato III del *Convivio*, chiama appunto quegli atti che hanno un valore intellettuale; ma non è men vero che essi abbiano una profonda unità estetica in quanto son tutti espressione spontanea e sintetica del sentimento, di fronte all'espressione riflessa ed analitica dell'idea, affidata alla parola.

I.

La vivace manifestazione corporea dei turbamenti del proprio animo, è per Dante una debolezza. L'uomo forte, virile, altiero, sdegnoso, l'uomo, insomma, in tutto e per tutto e veramente uomo, raffrena i suoi moti spontanei, ed ha per ideal contegno il rifuggire dal movimento disordinato, vivace e rapido, il comporre tutto il suo corpo in un'attitudine di calma e di decoro: contegno che, con

parola prediletta dal nostro poeta, potremmo chiamare *onestà*. Essa è qualcosa che ricorda quella maestosa e vigorosa compostezza sempre diffusa dallo scalpello di Fidia o di Policleto sulle immagini degli Dei, che il Winkelmann paragona alla calma del mare profondo, imperturbata anche quando la superficie infuria (1); è l'espressione della padronanza di sè stesso, del dignitoso pudore de' moti incomposti dell'animo proprio, della coscienza della propria vigorìa nel dominar la passione, e rimaner saldo nel dolore, temperato nella gioia, misurato nell'ira; è, infine, la rivelazione fisica d'un ideale atteggiamento psichico a cui l'uomo dignitoso aspira, e che, se pur non riesce sempre a serbare dentro di sè, deve però (e non è ipocrisia, ma omaggio a un alto senso di mo-

---

(1) So wie die Tiefe des Meeres allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag auch noch so wüthen, eben so zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften, eine grosse und gesetzte Seele — (« Von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst », § 79).

ralità, freno a sè stesso, esempio agli altri) far mostra di mantenere dinanzi ad altrui.

E si manifesta in quella solennità di movimenti che la fretta toglie ad ogni atto (1), nella dignità che spira dalla veneranda canizie di Catone (2), nella calma di cui è adorno il lento e pudico andare delle anime, sul primo balzo della montagna di Purgatorio (3); ed è la moderazione dignitosa con cui Catone riprende l'indugio intorno a Casella de' nuovi arrivati con la barca del « celestial nocchiero » (4); la gravità impressa nei tardi occhi di Sordello (5); il decoro che accompagna la le-

(1) .....li piedi suoi lasciar la fretta
Che l'onestade ad ogni atto dismaga....
(Purg. III, 10 e seg.)

(2) Diss'ei movendo quell'oneste piume.
(Purg. I, 42)

(3) .....quella mandria....
Pudica in faccia e nell'andare onesta
(Purg. III, 86 e seg.)

(4) .....ed ecco il veglio onesto...
(Purg. II, 119)

(5) E nel muover degli occhi onesta e tarda.
(Purg. VI, 63)

tizia del trovator mantovano nelle liete accoglienze a Virgilio (1); la maestà ieratica de' due vecchi in abito dispari che seguono il carro santo nel Paradiso terrestre (2); è, infine, la divina compostezza con cui i beati dell' Empireo accolgono la visione beatifica di Dio (3).

Il vero regno dell'onestà è il Purgatorio. Apparente appena una volta in Paradiso, in quel ritorno miracoloso delle parvenze corporee, che non è tipico della concezione dantesca del regno dei cieli, essa è d'altro lato troppo divina per l'Inferno: divina non perchè in essa concorra qualche elemento addirittura più che umano, ma perchè, se non del tutto estranea all' uomo specie, è però

(1) ....le accoglienze oneste e liete.
(Purg. VII, 1)

(2) .....duo vecchi in abito dispari,
Ma pari in atto ed onestato e sodo.
(Purg. XXIX, 134 e seg.)

(3) Ed atti ornati di tutte onestadi.
(Par. XXXI, 51)

propria soltanto di pochi uomini individui: di pochi superuomini direi, se questo nome non fosse, oltre tutto, antipatico per la sua durezza verso il resto dell'umanità. A possedere quell'onestà sono soli i moralmente eletti, i padroni di sè e delle proprie passioni, gli uomini liberi di spirito, il degno gregge del « veglio onesto », tipo e sintesi egli stesso di questa disposizione dell'anima. Artisticamente, il campione più egregio e più notevole ne è però Sordello. Lo spirito è signore di sè; calmo e misurato, perciò, il gesto e lo sguardo: atteggiamento dell'ànima e del corpo inarrivabilmente espresso nella terzina:

> Egli non ci diceva alcuna cosa,
> Ma lasciavane gir solo guardando
> A guisa di leon quando si posa.

Non è davanti a noi un uomo indifferente ed apatico. Egli guarda e segue con lo sguardo, e dovrà già domandarsi dentro di sè del paese e della vita e della condizione de' due che gli passan dinanzi. Tanto vero, che appena la domanda di Virgilio rompe il ghiaccio, le

prime parole che, in luogo di risposta, ei rivolge ai due viaggiatori, sono una richiesta di quelle informazioni; tanto vero, che, dato sfogo alla piena de' sentimenti che il nome di Mantova ha suscitati in lui, ei comincia di nuovo con una domanda: « voi chi siete? » Ma intanto, prima che altri parli, è grave e dignitoso, e tace, e non dà segno di ciò che passa nel suo animo, per una consuetudine, per un abito di « onestà » che lo induce a moderare la manifestazione di quei sentimenti interni che abbiano sia pure una minima sfumatura di debolezza, di piccolezza: come sarebbe appunto una loquace curiosità. E quel sereno e franco sguardo ch'ei non affetta di rivolgere altrove, ma tien fisso sui due passanti, rivela intanto la semplice naturalezza del suo atteggiamento, in cui nulla è violenta costrizione di gesti e di contegno, ma tutto una solennità divenuta abituale, immedesimata con la natura dell'uomo.

Nell' Inferno questa onestà ha pure una sede nel nobile castello, fra coloro che non peccarono per bassezza d'animo o per *impo-*

tentia sui, ma per ignoranza incolpevole, e furono al mondo « spiriti magni ». E si riflette negli occhi tardi e gravi, nelle voci soavi e rade, nelle dignitose figure di cui vedere il divino poeta si esaltava in sè stesso; ed ha la sua più alta personificazione nella calma continua e solenne di Virgilio, rotta solo, come da due lampi, quando volta a volta l'ira e la vergogna lo signoreggiano, dal « girsene a gran passi » e « turbato un poco d'ira nel sembiante » (¹), dopo il colloquio coi frati Godenti, che gli han rivelato l'inganno di Malebranche; e dal correre in fretta verso la montagna di Purgatorio, dopo la riprensione di Catone agli spiriti lenti, da cui la « dignitosa coscienza e netta » dell'antico poeta, si è pure sentita rimordere (²).

Tra questi contegni eccezionali, per un carattere non interamente « onesto », del buon duca, io non riporrei la sua figura scorata con « gli occhi alla terra e le ciglia rase di

(¹) Inf. XXIII, 145-6.
(²) Purg. III, 7 e segg.

ogni baldanza » (¹), fuori delle porte di Dite che i demoni gli han chiuso in faccia. In essa non c'è nulla di poco dignitoso, nulla che riveli uno stato d'animo di cui il saggio, fuori dell'impero della passione momentanea, potesse rimproverarsi. Il contegno del poeta non manifesta che un nobile accoramento per l'opposizione proterva delle potenze infernali al compiersi della volontà divina. Che cosa dovrebbe indurre Virgilio a nasconderlo? Solo una cosa: il timore di scoraggiar troppo Dante; e infatti, appena il buon maestro si avvede di questo effetto, si studia di mostrarsi confidente. Ma in sè stesso quel dolore e la sua manifestazione non hanno nulla di poco decoroso. Certo noi non arriviamo a credere col Lessing (²) che non nuoccia affatto alla dignità del personaggio neanche il gridare a sguarciagola per un dolore fisico, come fa il Filottete di Sofocle, e che tale menomazione di dignità abbia luogo solo allorchè

(¹) Inf. VIII, 118-9.
(²) *Laocoonte*, I.

l'atto del gridare, o simile, vien rappresentato plasticamente. E non crediamo neppure che nel VII libro dell'*Iliade*, durante la cremazione de' cadaveri da ambe le parti, fra i Trojani, che, per ordine di Priamo, raffrenano pur nel pianto le grida e i lamenti, e i Greci, che vi si abbandonano senza ritegno, la miglior figura la facciano addirittura i Greci, in questa loro capacità da popolo raffinato, di saper congiungere il pianto col valor militare (¹). Ma ci par giusto che il rigido astenersi da ogni manifestazione d'un irriprovevole dolore abbia, in generale, qualcosa di un po' barbaro, di un po' duro. E nulla di duro potrebbe aver luogo, senza grave danno estetico, nella maestosa ma pur dolcissima figura del virgineo poeta.

Questa rigidezza un po' barbara, che costituisce un grado inferiore di sublimità morale, è quella che Dante attribuisce a certi grandi caratteri infernali, e si rivela meravigliosamente nella loro plastica: un'immobilità

(¹) *Laocoonte*, I.

sforzata, voluta, ostentata, esagerata, priva, insomma, per varii gradi e per varii modi, di quella serena e spontanea disinvoltura di cui s'abbellisce la quiete dei fortunati spiriti « onesti »; immobilità sotto cui s' immagina la contrazione e lo sforzo dei muscoli tesi, non la grave rilassatezza della calma naturale; ma pur sempre espressione d'un animo grande, forte, sdegnoso, che teme di apparire meschino e debole. Questo timore è già un primo segno di decadenza rispetto a chi non ha bisogno di temere, perchè sicuro della sua connaturata dignità; ma è ancora un piedistallo capace d'innalzar l'uomo sulla turba dei mille che non temono di mostrarsi piccoli, perchè non discernono che sia la piccolezza, ossia perchè neppur comprendono la grandezza.

Appartiene a questa classe di figure Bruto che « si storce e non fa motto (¹) », e rivela con quel torcersi tutto lo sforzo d'una perpetua e tenace resistenza volontaria alla spontanea

(¹) Inf. XXXIV, 66.

incomposta reazione del corpo contro l'atroce dolore fisico, e col silenzio la grandezza dell'animo sdegnoso di lamentarsi e di far sentire e confessare altrui che soffre. Vi appartiene quel grande Giasone, che ritiene ancora tanto aspetto reale,

E per dolor non par lacrima spanda (¹).

Vi appartiene ancora, quantunque nel grado più basso della scala, Capaneo, torto anch'egli sotto la pioggia di fuoco per lo sforzo di non mostrarsene vinto e maturato (²). E ne è invece il più sublime rappresentante Farinata degli Uberti, che nasconde il dolore nella rigidezza della sua figura, e, tutto assorto in un grande pensiero, non sentendo, o sembrando non sentire pur un'ombra d'interesse o di curiosità per la scena di carattere più modesto che gli si svolge accanto, sta là, immobile come una statua, senza muover collo o piegar sua costa (³).

(¹) Inf. XVIII, 84.
(²) Inf. XIV, 47-8.
(³) Inf. X, *passim*.

Un Farinata capovolto è suppergiù, non solo materialmente ma anche moralmente, Niccolò III. Le parole dell'Uberti, un'orgogliosa apologia della sua vita; quelle di Niccolò, una piagnucolosa condanna della propria. In quello, un tacere sdegnoso della pena, nominata con disprezzo solo per dire che essa lo tormenta meno di qualche altra cosa; in questo un'esatta descrizione del martirio che gli è inflitto, e un richiamarlo continuamente ed in varii suoi aspetti coll'« esser messo in borsa », con lo « star piantato sottosopra », coll'essersi « cotto i piedi ». Analogamente, è Niccolò un'antitesi di Farinata nella manifestazione corporea de' suoi sentimenti e de' suoi dolori: tutto rigida e superba immobilità, l'uno; continua e ridicola mobilità degli unici suoi membri visibili, l'altro. E quella sola possibile manifestazione plastica, ha una parte assai notevole nella dipintura del carattere del papa simoniaco; è, mi si conceda il paragone, l'efficace accompagna-

mento orchestrale di quel canto tragicomico che sono le parole di Niccolò III.

Dante ha visto:

> ....per le coste e per lo fondo
> Piena la pietra livida di fori;
>
> (Inf. XIX, 13-14)

e da questi fori escono tante paia di gambe guizzanti ed accese. Uno ferma alla prima la sua attenzione, e per guizzare più forte degli altri, e per esser bruciato da fiamma più rossa. Il poeta ne chiede subito alla sua guida, questi gli propone di accostarsi alla buca, e Dante consente sodisfatto; e pare, intanto, che quel guizzar violento continui a fissare la sua attenzione ed incominci ad acquistar per lui un certo senso di ridicolo, se, giungendo al foro dov'è punito il papa simoniaco, già lo indica e caratterizza con parole abbastanza comiche, come

> ....quei che si piangeva con la zanca (¹).

(¹) Preferisco la lezione *piangeva* a *pingeva*, che, del resto, troviamo in un solo codice (cfr. BLANC, *Saggio d'interpretazione* ecc.). La prima è l'espressione concisa, condensata, altamente pittorica del concetto già espresso da Dante nella sua domanda a Virgilio:

> Chi è colui, maestro, che *si cruccia*
> *Guizzando* più che gli altri suoi consorti?
>
> (XIX, 31-2)

Non sa ancora di chi si tratti, e già quell'incomposto movimento glielo dipinge di colori spregevoli. E lo sprezzo canzonatore si manifesta subito nelle sue prime parole; apostrofa il peccatore per stimolarlo a parlare, e in una richiesta così semplice trova modo di ficcarci le comiche osservazioni che egli tiene « il di sù di sotto » ed è commesso in terra « come palo » (¹). L'anima trista risponde, e subito ci accorgiamo che il pianger della zanca non aveva ingannato Dante: il tono a cui questi ha abbassato il suo discorso, è quello che si conviene al peccatore; il ridicolo è il suo terreno. Apostrofato con la canzonatura, risponde con l'ironia, con sanguinosa ironia; e a Dante, cui crede ancora Bonifazio VIII, domanda come mai sia sazio

(¹) Vs. 46 e 47.

così presto delle mal estorte ricchezze. Ma ecco, sentito che il nuovo pellegrino dell'Inferno non è colui ch'ei credeva, ricade nella bassa e vile manifestazione del suo dolore; e quasi bambino che pesti i piedi in terra, egli storce tutti i suoi, e gli vien da sospirare e da piangere ([1]). Nè perciò tace; la rivelazione del proprio dolore gelosamente e penosamente nascosta o cercata di nascondere dalle torsioni silenziose di Bruto, dalle lagrime raffrenate di Giasone, dal dispettoso giacer di Capaneo, dal superbo ed immobile ergersi di Farinata, trova in Niccolò III il

([1]) Sulle molteplici cause che potrebbero assegnarsi a questo ripiglio d'agitazione dolorosa (come, in genere, su tutto l'episodio), vedi il magistrale capitolo del D'Ovidio: *Dante e Gregorio VII*, ne' suoi *Studii sulla D. C.*, Palermo, Sandron 1901. Io sarei, però, inclinato a concedere una parte preponderante, o, almeno, più indiscussa, alla noia di dover ancora restare così confitto. Il papa simoniaco, indipendentemente da quel che di fatto possa essere il cambiamento di stato che lo aspetta al sopravvenir di Bonifazio, stanco di quella positura incomoda e ridicola e di quella fiamma sui piedi, che son pena presente, e, come tale, sentita in tutta la sua terribilità, accoglie con dolore

corso più libero ed incomposto. La dipintura dell'uomo piccolo, debole, meschino, incominciata ad abbozzarsi in quel guizzare più di tutti gli altri compagni di pena, è già, da semplici manifestazioni corporee, portata assai avanti nel disegno. E le parole, che vi mettono il colorito, s'accordano con quel disegno in modo perfetto. Tutto in esse è basso e piccolo: quel comico giocar sul proprio nome dicendo sè « figliol dell'orsa » e « orsatti » i suoi parenti; l'indecoroso antitetico ravvicinamento tra il mettere in borsa il danaro e l'esser messo in borsa di persona; lo scomposto « laggiù cascherò io »; il ridicolo accenno al proprio tormento come a una cottura di piedi. Una sola cosa è grande: il manto papale, il « gran manto »; e tanto più

la novella del prolungamento d'uno strazio che, a prima giunta, aveva creduto al suo termine; senza rifletter troppo se dopo non venga di peggio. È un comunissimo fatto psicologico: è l'ammalato che dà volta per schermire il suo dolore, è l'uomo del letto leopardiano, è l'eterna storia dell'umanità, che s'illude trovar riposo d'un dolore in un altro dolore.

piccolo ne appare quel tristo e nudo spirito che ne è uscito dopo averlo portato così indegnamente.

Dante è stomacato, e non potendo più contenersi, prorompe nell'ironica domanda:

> Deh or mi di', quanto tesoro volle
> Nostro Signore in prima da San Pietro,
> Che ponesse le chiavi in sua balìa?

Ma l'ironia già non è più fatta per la profonda concitazione del suo animo. L'arma del ridicolo, ch'egli stesso ha adoperato contro il tristo pontefice, accordandosi prima a quel curioso guizzar di gambe, e continuando poi, quasi involontariamente, nella bassa intonazione del peccatore, vacilla già nelle sue mani; e la domanda ironica muore nel serio e grave:

> Certo non chiese se non: Viemmi dietro.

E qui, gittata via addirittura quell'arma, il poeta afferra a due mani il flagello dello sdegno per infliggere al dannato, con la rampogna più acerba, quelle ferite che un'inerte coscienza non aveva saputo infliggergli col rimorso. È già un primo nobile rifuggir dal pantano in cui diguazza l'abbietto spirito di Niccolò III; e, ardente di quello sdegno, incomincia il poeta col più feroce dei colpi, ritratto mirabilmente in quella successione di asciutte e vibranti parole che percuotono come martellate: «Però ti sta». E segue la maravigliosa tirata che è un'ascensione continua verso i movimenti più eccelsi e più nobili della coscienza umana. Prese le mosse dalla ferita diretta e personale, e dal plauso all'opera individuale della divina giustizia, presto Dante s'innalza ad una più generale considerazione, e quello stesso individuo non gli appare più che come personificazione d'una intera classe di peccatori: i papi simoniaci. Il *tu*, fuori d'ogni continuità grammaticale ma con procedimento psicologico naturalissimo, diventa *voi*, il papa diventa il papato corrotto, l'odio per l'uomo odio per il vizio.

> E se non fosse che ancor lo mi vieta
> La riverenza delle somme chiavi
> Che *tu* tenesti nella vita lieta,

I' userei parole ancor più gravi:
Chè la *vostra* avarizia il mondo attrista,
Calcando i buoni e sollevando i pravi.
Di *voi* pastor . . . . ecc.

È una seconda elevazione dell'animo di Dante; di mano in mano il suo sguardo si distende, le sue parole si nobilitano, il suo sdegno s'innalza. E l'ascensione morale continua ancora: lo spettacolo del danno universale e irreparabile che la mala condotta dei papi produce nel mondo è così grandioso e tremendo che pur lo sdegno, per quanto nobile, non è più sentimento adeguato ad esso. E lo sdegno infatti cessa, e muore in una profonda malinconia; il rimprovero cede al rimpianto, il dolore soverchia ogni altro moto dell'animo, e la tirata sanguinosa termina in quell'inoffensivo epifonema finale, benigno perfino per colui di cui si piange l'errore.

Ahi Costantin, di quanto mal fu matre,
Non la tua conversion, ma quella dote
Che da te prese il primo ricco patre! (1)

---

(1) La gradazione dei sentimenti danteschi è osservata,

Lo spirito di Dante, con tutte le ali spiegate, ci ha levati a volo nella regione più eccelsa, e di lassù l'ultima cosa che vuol mostrarci di Niccolò III è ancora un ridicolo dimenar di gambe, laggiù, nel fango della sua bassezza:

O ira o coscienza che il mordesse
Forte springava con ambo le piote.

E l'ultimo tocco a questo carattere abbietto è così dato ancora da quell'incomposta manifestazione fisica del suo animo, che a prima vista aveva richiamato e fissato l'attenzione del poeta.

Alla schiera dei deboli, per varie differenze e gradazioni, appartengono: Caifasso, che, colto da Dante così vilmente confitto, si distorce tutto,

Soffiando nella barba coi sospiri (1);

---

da par suo, dal De Sanctis, nella *Storia della lett. italiana*, vol. I, pp. 205-6.

(1) Inf. XXIII, 112-3.

gli usurai, che, come cani morsi in estate da insetti molesti, non sentono bruciatura che non corrano a riparare con le mani [1]; Mosca Lamberti, che tende i moncherini verso il poeta per destar la sua compassione, e se ne va, senza cura di rinchiudere in sè il suo duolo, « come persona trista e matta » [2]; Giuda, che mena le gambe fuori della bocca di Lucifero [3]: tutti coloro, insomma, che vilmente, o almeno debolmente, manifestano il loro dolore, la loro rabbia, il loro rammarico, tutti i sentimenti men forti o men nobili dell'animo loro, con dar libero e indecoroso corso ai loro atti incomposti, senza ritegno, senza riguardo di serbarsi dignitosi di fronte a chi li osserva. E possiam credere che molto più piena sarebbe questa schiera, se i peccatori più vili non fossero in gran numero costretti all'immobilità dal genere di pena che li tormenta:

(1) Inf. XVII, 47-8.
(2) Inf. XXVIII, 104-11.
(3) Inf. XXXIV, 63.

come tutti i traditori, i falsarii, gl'ipocriti, e così via.

II.

La presenza o l'assenza del movimento, la sua abbondanza o la sua scarsità, la sfrenata esplicazione o la severa continenza di esso, con varie gradazioni e sfumature, servono adunque a Dante in certi casi per tratteggiare plasticamente i caratteri delle sue creature, e per collocare queste in gruppi d'una generica graduatoria morale, secondo il coefficiente della forza d'animo rispecchiata nel contegno dei corpi. Ma in molti altri casi il gesto, per il solo fatto di aver o non aver luogo, non assurge ad un tale significato generico e si limita invece a un significato particolare, come espressione di un particolare e determinato moto o stato dell'animo: senza escludere che talora il sentimento rivelato da un gesto cosiffatto possa di per sè solo in-

dividuare e determinare le linee fondamentali d'un carattere. Tali sono, per esempio, il distendere al legno ambo le mani, di Filippo Argenti (1); il battersi la zucca, d'Alessio Interminelli (2); l'ergersi di Farinata

> col petto e colla fronte
> Com' avesse lo inferno in gran dispitto (3);

gli atti pigri di Belacqua (4); il turpe gesto di Vanni Fucci contro Dio (5). Lasciamo stare la materia su cui il genio critico del De Sanctis ha già impresso la sua orma, sorvoliamo sull'atto violento dell'iracondo fiorentino e su quello bassamente ridicolo e indecoroso dell'abbietto adulator lucchese, che parlano abbastanza di per sè stessi, e gettiamo uno sguardo sulle altre due figure.

I gesti di Belacqua sono lenti e scarsi al-

(1) Inf. VIII, 40.
(2) Inf. XVIII, 124.
(3) Inf. X, 35-6.
(4) Purg. IV, 106 e segg.
(5) Inf. XXV, 1-3.

l'eccesso. Come va, allora, che neanche per un momento noi ci sentiamo di attribuire a lui quel carattere di gravità, di « onestà », che invece leggiamo spontaneamente nella immobilità e tardità di Sordello? Gli è che la positura di Belacqua è, psicologicamente, qualcosa di affatto negativo. Il suo non è un corpo atteggiato da un'anima, ma un mucchio di membra in cerca della posizione di più stabile e sicuro riposo, disposte, quindi, secondo una ragione tutta fisica (1). E se pure la positura di quel fratello di pigrizia non fosse di per sè stessa così poco solenne, se

(1) « L'atto di raccoglier le membra e accovacciarsi al suolo, indica un'assenza di libertà, qualcosa di subordinato, di servile, d'ignobile. Il contegno libero invece..... fa travedere determinazioni spirituali, di guisa che si possono riconoscere le situazioni morali e le passioni dell'anima dalla positura del corpo ». Queste parole che l'Hegel (*Corso d'estetica;* parte III, 2ª sezione (Scultura), cap. 2°, § 2°, n. 2) dettava come regola generalissima per lo scultore, sembrano scritte per commentare l'atteggiamento di Belacqua e la sua significazione morale. Tanto il genio artistico intuisce nelle sue creazioni i risultati analitici del genio critico!

pure il poeta non ci comunicasse la sua impressione diretta nelle parole che, colpito dalla figura di quello strano personaggio, ei rivolge a Virgilio, basterebbe vedersi presentato con la testa china fra le ginocchia e senza neppur guardare i due che s'avvicinano, uno che ad essi ha già rivolto la parola, per ricevere quell'impressione d'estrema pigrizia immediatamente. E a costo d'uscire per un poco dai limiti della materia assuntami, non so poi trattenermi dal far osservare quale potente effetto risulti, nella pittura del singolare bozzetto, da tutte quelle proposizioni di forma dubitativa o interrogativa o ironica che Dante mette in bocca al pigro fiorentino. Esse sono un' espressione diretta e immediata della pigrizia intellettuale di costui, come l' attitudine del corpo lo è della sua pigrizia materiale. A Belacqua non si presentano concetti nettamente determinati, e a lui manca l'energia di determinarseli ed esprimerli in affermazioni. Quando non è addirittura dubitativo, il suo discorso è l'ironia o l'interrogazione rettorica, forme che non determinano

nettamente neanch'esse; chè in quella la parola esprime solo in modo approssimativo il suo contrario, con questa si afferma solo in quanto non si sa darsi una risposta, e si lascia perciò sempre un che d'incerto e d'indefinito.

Belacqua incomincia a parlare a Dante con un *forse:*

Forse
Che di sedere in prima avrai distretta.

Poi si sente chiamar pigro e ribatte coll'ironia:

Va su tu che se' valente!

senza affermare che Dante non lo sia, ma dubitandone. E segue una mezza canzonatura alla curiosità astronomica del poeta, che s'era fatto spiegar da Virgilio come mai, con la faccia rivolta a levante, il sole li ferisse da sinistra; ed è un'interrogazione non solo per il suo senso immediato, ma ancora per un altro più riposto e più vasto che essa contiene.

> .... Hai ben veduto come il sole
> Dall'omero sinistro il carro mena?

dice egli; quasi volesse significare: « E ora che te ne sei persuaso che te ne viene? Son cose codeste da meritar la pena di spenderci attorno tanto fiato? » E poi ancora, al poeta che gli domanda perchè se ne stia così inerte, risponde:

> Frate, l'andare in su che porta?

come se solo allora lo domandasse a sè stesso, e solo allora trovasse una risposta nella ragione che poi adduce. E infine, dopo aver affermato che l'orazione sorta in cuore di chi viva in grazia di Dio può sola abbreviargli la dimora nell'Antipurgatorio, lascia sospeso il suo discorso domandandosi di nuovo:

> L'altra che val che in ciel non è udita?

Sono le ultime parole che Belacqua pronunzia; e così questo curioso spirito, presentatosi con un *forse*, si congeda con un punto interrogativo.

Il turpe gesto di Vanni Fucci contro Dio, che come pittura della volgarità di quell'animo di fango parla abbastanza di per sè, non mi fermerò a considerarlo in sè stesso. Ma vorrei far osservare come esso riceva un risalto maggiore se si ravvicini al contegno del ladro pistoiese nel primo momento in cui il poeta lo segnala alla nostra attenzione. È dopo il suo incenerimento fulmineo e il non men fulmineo ricomporsi della cenere in figura umana; ed è un contegno tutto smarrimento, tutto confusione, tutto angosciosa debolezza.

> .... qual è quei che cade e non sa como,
> Per forza di demon che a terra tira,
> O d'altra oppilazion che lega l'uómo,
> Quando si leva, che intorno si mira
> Tutto smarrito dalla grande angoscia
> Ch'egli ha sofferto, e guardando sospira:
> Tal era il peccator levato poscia.

È l'effetto del colpo crosciato dalla severa giustizia di Dio: la bestia colpita in pieno nella sua materialità, si sente, per un istante,

annientata. Ma appunto perchè è bestia, il colpo è rimasto limitato alla materia. Rimessa questa nello stato normale, lo spirito protervo dimentica tutto, e tornato insolente e ardito, dopo le aspre parole indirizzate a Dante, esce improvvisamente in quel suo bestiale capriccio; sfregiando la divinità col gesto più osceno e triviale, commentato e ribadito per colmo d'insolenza da parole infami, che sono una fredda bestemmia pienamente consapevole, ed hanno della bestemmia tutta la colpevole virulenza, senza l'attenuante del furore.

*

Fra i gesti che esprimono particolari atteggiamenti psicologici senza estendersi perciò alla significazione d'un carattere (e son quelli di cui ora dobbiamo occuparci), alcuni non sono disegnati, ma solo interpetrati. Ma non per questo il lettore ne riceve un' impressione poco viva; forse perchè la potenza dell'osservazione dantesca aveva colto perfet-

tamente l'esistenza di certi particolari gesti tutti caratteristici di quel dato concetto, di quel dato sentimento, e il semplice accenno al significato speciale di essi, basta a ridestare in noi l'impressione latente d'un'inconsapevole esperienza. Certo è, però, che nella parola del poeta una riproduzione diretta di forme si cercherebbe invano, e la ricostruzione pittorica sarebbe impossibile senza l'aiuto della nostra propria fantasia.

Guatar l'un l'altro, com' al ver si guata[1],

dice, ad esempio, Dante, per descrivere il gesto spontaneo con cui Guido Guerra, Tegghiajo Aldobrandi e Jacopo Rusticucci commentano le sue parole contro « la gente nova e i subiti guadagni » di Firenze. L'espressione è efficace e desta subito in noi il fantasma; ma lo desta in atto, solo a condizione che esso virtualmente già ci sia; nè si potrebbe poi assicurare che tale fantasma sia lo stesso nell'immaginazione di ciascun lettore, che in qualcuno non s'allontani assai

[1] Inf. XVI, 78.

da quello che passava per la mente del poeta, che in qualcun altro magari non sorga per niente affatto. Certo, se un pittore volesse rendere col pennello ciò che Dante ha voluto accennare con la parola, proponendosi un'assoluta fedeltà alle intenzion del poeta, credo che si troverebbe in un serio imbarazzo. E così pure se volesse riprodurre le sembianze dei frati Godenti che Dante vedeva

. . . . mostrar gran fretta
Dell' animo col viso d'esser *seco;*

(Inf. XXIII, 82-3)

o l'aspetto dell'anima che, nella valletta dei principi,

Surta.... l'ascoltar chiedea con mano,

(Purg. VIII, 9)

e figgeva gli occhi verso oriente

Come dicesse a Dio: D'altro non calme;

o il viso del Giudice Nino quando guardava fiso Dante

come conoscer *lo* volesse;

(Purg. VIII, 48)

o quando appariva al poeta

segnato della stampa
Nel suo aspetto di quel dritto zelo,
Che misuratamente in cuore avvampa.

(82 segg.)

Nè più determinato di tali figure è quel Dante che, lasciata cader la cima spiccata dall' arbusto di Pier della Vigna,

stette come l'uom che teme;

(Inf. XIII, 45)

o Virgilio quando sulle porte della città di Dite

Attento si fermò com'uom che ascolta;

(Inf. IX, 4)

o quando si volge al suo alunno

Con viso che tacendo dicea: Taci;

(Purg. XXI, 104)

o Sordello che pare quale

colui che cosa innanzi a sè
Subita vede, ond'ei si maraviglia,
Che crede e no, dicendo: Ell'è, non è.

(Purg. VII, 10 segg.)

Gesti e movenze tutti, di cui sentiamo l'esistenza e che ci rappresentiamo spontaneamente con somma vivacità, senza però poter

giurare che la nostra rappresentazione sia appunto quella a cui pensava Dante. Pure, siccome per il riguardo estetico tutto è che ci sia l'impressione, qualunque sia poi lo stimolo da cui essa è desta, tutti i passi ora esaminati riescono, di fatto, tocchi efficacissimi d'un'arte squisita. E pare anzi impossibile come il Lessing — il quale avrebbe dovuto vedere in questi abbozzi danteschi l' ideale di quella descrizione letteraria che, battendo la strada più conciliabile colle proprie attitudini, riesce a suscitare l' immagine senza alcuna analisi dell'elemento plastico — non ricordi e additi mai il divino poeta come esempio d'una pratica artistica esattamente corrispondente alle teoriche da lui esposte.

Ma la difficoltà esteticamente insignificante di fissare la forma precisa della visione dantesca, giunge però talora fino a una condizione addirittura antiestetica: l' impossibilità di trovare una qualunque forma plastica che racchiuda davvero l'espressione accennata da Dante. Così è, per esempio, quando il poeta vuol mostrarci colui che

ha sembianti
D'aver negletto ciò che far dovea.

(Purg. VII, 91-2)

Giacchè con la sua sola attitudine, potrebbe esprimere uno stato d'animo così particolare e complesso, soltanto una figura scolpita o dipinta dall'artefice che produceva il «visibile parlare», istoriando le pareti del primo balzo di Purgatorio.

Una volta, poi, Dante stesso, dopo la sua espressione indeterminata, par che abbia sentito il bisogno di precisar meglio, quasi a mostrare che la forma sensibile da lui interpetrata a quel certo modo, c'è realmente. È là dove racconta d'avere scorto tra gl'invidiosi

un'ombra che aspettava
In vista....

(Purg. XIII, 100-1)

Chè subito dopo, prevedendo e risolvendo a un tempo la difficoltà, soggiunge:

e se volesse alcun dir: Come?
Lo mento, a guisa d'orbo, in su levava.

Più frequenti dei gesti solo interpetrati, sono nel poema i gesti descritti obbiettivamente; e tale pittura dalla mera riproduzione di atti comunissimi, appartenenti al dominio della quotidiana esperienza comune e diretti all'espressione di idee o sentimenti sia più concreti, sia più semplici, più umili, di nessun valore drammatico, assurge, per varii gradi, fino alla composizione di elementi reali in un tutto poetico e fantastico, espressione degli stati d'animo più intimi e complessi; ed è notevolissimo contributo estetico all'efficacia della parola.

È semplice riproduzione di segni elementari il gesto di Dante che, ad ottener la tacita attenzione del suo duca,

Si pose il dito su dal mento al naso;
(Inf. XXV, 45)

o quello di Geri che col dito minaccia forte

il suo tepido nipote[1]; o quello di Farinata che, vuoi per riordinare i proprii ricordi, vuoi componendo spontaneamente il viso a un'espressione d'altero disdegno,

levò le ciglia un poco in soso.
(Inf. X, 45)

E suppergiù a questa categoria — come rivelazioni di potenza artistica nel poeta, se non come valore psicologico dell'atteggiamento in sè stesso, — appartengono le due confortatrici strette di mano di Virgilio al suo alunno, e appena dentro la soglia dell'Inferno[2] e in vista degli orribili giganti[3]; le due lievi tentate del duca medesimo a Dante per stimolarlo, senza voler fare palese ad altri il suo avvertimento, a osservare Nesso[4], e a rispondere a Guido da Monte-

---

(1) Inf. XXIX, 26.

(2) E poi che la sua mano alla mia pose...
(Inf. III, 19)

(3) Poi caramente mi prese per mano
(Inf. XXXI, 28)

(4) Poi mi tentò e disse: Quegli è Nesso
(Inf. XII, 67)

feltro (¹); l'andare a fronte bassa del poeta, o per reverenza, come davanti a Brunetto Latini (²), o per pensieri che tutto lo assorbono, come dopo le prime parole di Francesca (³) e dopo la visione dell' « antica strega » sul quarto balzo di Purgatorio (⁴); vi appartiene il suo lasciar cadere la cima strappata all'arbusto di Pier della Vigna, per ribrezzo e sorpresa del sangue e delle parole che ne spicciano (⁵); e il lasciarsi cader l'uncino ai piedi da Malacoda, per scoramento, dopo che Virgilio si è a lui manifestato esecutore della volontà

(¹) ....il mio duca mi tentò di costa
Dicendo: Parla tu, questi è latino.
(Inf. XXVII, 32-3)

(²) .....il capo chino
Tenea, com'uom che riverente vada.
(Inf. XV, 44-5)

(³) Chinai il viso e tanto il tenni basso....
(Inf. V, 110)

(⁴) ....portava la mia fronte
Come colui che l'ha di pensier carca
Che fa di sè un mezz'arco di ponte
(Purg. XIX, 40 segg)

(⁵) ....io lasciai la cima
Cadere....
(Inf. XIII, 44-5)

divina (¹); e il fare un passo indietro, per maraviglia, del giudice Nino e di Sordello, a sentir che Dante è ancor vivo (²).

In tutti questi esempi il poeta ci si mostra niente o poco più che un diligente osservatore e un opportuno dipintore di fatti comuni o analoghi ai comuni.

Uno spirito d' osservazione esercitato su fenomeni men ovvii e semplici, si rivela nel contegno attribuito alle ombre dei finiti di morte violenta, quando prima appaiono a Dante. Un mio carissimo amico, in un suo scritto inedito che ho avuta la fortuna di leggere, osserva come il carattere peculiare di esse anime — per quella specie di contrasto che Dante nel Purgatorio si compiace di porre fra le qualità attuali degli spiriti purganti e le caratteristiche peccaminose della lor vita terrena, — è qui la timidezza: contumaci e

(¹) Allor gli fu l'orgoglio sì caduto,
Che si lasciò cascar l'uncino ai piedi...
(Inf. XXI, 85-6)

(²) Sordello ed egli indietro si raccolse.....
(Purg. VIII, 62)

proterve in terra, timide e miti nel mondo di là. Orbene, tale timidezza è maravigliosamente espressa dal muoversi collettivo di quelle ombre; il ritegno di metter troppo in vista la propria individualità morale, è reso appieno nel pudore della propria persona fisica. L'*io* che si sente debole, cerca il sostegno e l'ardire nel *noi;* il singolo individuo procura di annegarsi e sparire nella totalità, seguendo in tutto ciò che gli altri fanno. E tutti si stringono ai duri massi, non appena visti da lontano i due poeti, e tutti insieme riprendono il movimento alle parole di Virgilio, e tutti di nuovo sostano smarriti al veder rotta la luce dal fianco destro di Dante.

Un quadretto che ritrae perfettamente una figura e uno stato d'animo, e colpisce per la finitezza e la semplicità con cui è tratteggiato, è il ritratto del suocero del « mal di Francia » che fa

alla guancia
Della sua palma, sospirando, letto;
(Purg. VII, 107-8)

la cui efficacia è dovuta, credo, principalmente alla simultaneità del gesto e del sospiro, che, sopravvenendo in un punto, si direbbe vogliano dare sfogo a un sentimento penoso fin allora represso, senza pur riuscire ad un sollievo; e alla felice espressione « far letto della palma », che infonde così largamente quel senso di stanchezza e d'abbandono proprio dell'animo oppresso da un rammarico profondo e vano.

Per la loro successione e per la loro antitesi, da cui acquistano tanto maggior significato, sono in particolar modo da osservare i due momenti diversi negli atti di Cavalcante: timidi (chè ei s'è levato solo in ginocchione) e tardi (chè tali li rivela quel *tutto spento,* proprio d'un sospetto mostrato con un lungo girar di sguardi), nel triste presentimento di cui il povero padre vorrebbe quasi ritardar l'avverarsi; violenti e repentini nell'angoscia improvvisa del creder morto il figliuolo.

E in una diversità di gesto trova altresì la sua espressione un cambiamento dell'a-

nimo, nell' episodio di Sordello. Il quale prima di saper chi sia Virgilio, quando in lui non vede ancora altro che un mantovano verso cui si sente spinto dalla carità di patria, lo abbraccia come uguale (¹); ma dopo che ha riconosciuto in lui il sommo tra i suoi concittadini e tra i poeti della sua stirpe, con animo riverente e con occhi dimessi torna ad abbracciarlo

> ove il minor s'appiglia (²).
> (Purg. VII, 15)

Talora l'atto descritto da Dante è semplice e comune; ma assume un valore e un' efficacia speciale per il momento in cui ha luogo. Tale è, per esempio, quell'abbassar la fronte di Virgilio, che interrompe l'enumerazione da lui fatta a Dante di coloro che desiarono senza frutto, e che, dice egli,

> .... sarebbe lor desio quetato
> Ch'eternalmente è dato lor per lutto.
> (Purg. III, 40-1)

(¹) Purg. VI, 75.
(²) Cfr. D'Ovidio, Op. cit., p. 3.

E continua:

> « Io dico d'Aristotile e di Plato,
> E di molti altri » E qui chinò la fronte
> E più non disse, e rimase turbato.

Qua non è il semplice portar la fronte bassa per pensieri. È l'abbassarla, tacendo nel vivo del discorso, che resta troncato; è l'oscurarsi d'una coscienza obbliosa; è l'allargarsi d'un pensiero semplice, esprimibile con parole, in una moltitudine complessa di pensieri a cui la parola quasi non è più sufficiente; è il subentrar del sentimento indefinito al chiaro concetto, della sintesi del gesto all'analisi del discorso; è il dominio della pittura che subentra a quello della poesia: e Dante si fa pittore.

Un profondo significato psicologico, espresso con efficacia incomparabile, è racchiuso nella breve pittura del ricader di Ciacco « al par degli altri ciechi » (¹) dopo il suo dialogo con Dante.

(¹) Inf. VI, 93.

Abbietta come nel cerchio dei golosi non è forse in nessun'altra plaga infernale la condizione dei dannati. Impersonalmente confusi tra loro, senza che nessuno spicchi più d'un altro per atteggiamenti o caratteristiche proprie, abbattuti contro la terra dalla grave pioggia, calpestati come fango da Dante e da Virgilio, più che tutte le altre anime lasse essi sembrano aver perduto la loro qualità di uomini, ed esser divenuti cose: condizione mirabilmente espressa in quei terribili versi:

> Sì trapassammo per sozza mistura
> Dell'ombre e della pioggia....,
>
> (Inf. VI, 100-1)

dove il natural tono d'indifferenza con cui ombre e pioggia sono equiparate, è più tremendamente efficace di qualunque iperbolica espressione diretta di sprezzo.

Ed ecco, da quel sozzo miscuglio d'esseri perduti, spianati a terra, cancellati, uno si drizza a sedere: dal grembo della cosa balza fuori l'uomo, e dall'uomo poi si concreta l'in-

dividuo quando Ciacco, irriconoscibile sulle prime agli occhi del poeta, si nomina. Un'anima, un carattere, vive, palpita, parla in quel mondo di morte e d'abbiezione. Ma adempiuta la parte che forse la stessa divina provvidenza lo ha destinato a rappresentare con Dante, ei sente che la sua breve resurrezione è finita; la sozza mistura lo richiama fatalmente a sè; egli deve cessare d'esser Ciacco, cessare d'esser uomo, e ritornar cosa, fango. Giunge appena in tempo a raccomandarsi al suo concittadino di tenere desta di là almeno la sua memoria, e strozza il discorso con quel brusco

> Più non ti dico e più non ti rispondo,
>
> (Inf. VI, 90)

in cui è tutta l'inesorabilità del fato. E qui sopravviene la rappresentazione plastica. Tolta a Ciacco la parola, lo sguardo è il filo che lo tiene ancor legato a Dante, ossia a Firenze, al mondo, alla vita; e, pur costretto a torcere gli occhi di diritti in biechi, ei continua a fissarli sul suo concittadino; e tale

sguardo che egli non vuole distaccare, quasi a prolungar con la visione d'un essere del dolce mondo i brevi istanti d'umanità concessigli, è più profondamente lacrimevole di qualunque espressione di dolore, di qualunque pietoso accento ([1]). Ed ogni forza vien meno: Ciacco china la testa,

> *cade* con essa al par degli altri ciechi.
>
> (vs. 93)

Tutto è finito, ogni vita morale del dannato è spenta, e su di lui le parole di Virgilio:

> più non si desta
> Di qua dal suon dell'angelica tromba,
>
> (vs. 94-5)

scendono come una pietra sepolcrale pesante e gelida, calata silenziosamente sulla fossa del defunto.

([1]) A me non pare che possa cader dubbio sulla ragione di questi occhi biechi. Escludendo il significato da noi accolto, essi null'altro potrebbero significare che rancore, odio, minaccia per il poeta. E il tono generale dell'episodio mi sembra che porti a scartare assolutamente una tale interpretazione.

Con due gesti potentemente drammatici, quasi incorniciato da essi, si apre e si chiude il più popolare episodio della Divina Commedia, quello del Conte Ugolino. Il primo, il forbirsi la bocca ai capelli di Ruggieri, riesce d'un grottesco tutto infernale. Ma, a parte l'impressione ch'esso produce sul lettore, considerato come espressione dell'anima di Ugolino, esso sembra al de Sanctis la più sublime espressione dell'odio ([1]); il Cesari ([2]) ci vede, invece, l'atto del più profondo disprezzo. A noi par di leggervi l'una e l'altra passione in un maraviglioso connubio. L'odio, già espresso dall'addentare il teschio dell'arcivescovo con quell'avidità con cui

> il pan per fame si manduca,

riceve, certo, indirettamente, una nuova efficace espressione dall'atto di forbirsi la bocca, che, tutto proprio d'un pasto in piena regola,

---

([1]) « Nuovi saggi critici », nel *Conte Ugolino*.

([2]) *Dialoghi sulle bellezze della D. C.*; al canto XXXIII dell'Inferno.

rivela l'accanimento feroce d'Ugolino; il quale non morde soltanto, ma addirittura mangia. Ma non si può negare che il medesimo forbirsi la bocca, e il forbirsela ai capelli dello stesso capo, come a cosa vile e degna di nettar sozzure, abbia pur qualcosa d'un profondo disprezzo, e abbassi la testa dell'arcivescovo quasi al livello della cosa. La testa a cui si forbisce una bocca lorda, non è più una testa, è un cencio.

D'uno stato d'animo ancor più complesso, è pure efficacissima espressione l'atto finale di riafferrare coi denti il misero teschio, immediatamente appena cessato il racconto. Questo si è chiuso col ricordo della morte per fame, e all'evocazione di quelle torture, rinascenti nel ricordo, la bocca dà un morso. È l'impulso fisico che si esplica direttamente nel gesto; l'ultima articolazione di quella bocca è stata la parola *digiuno*, il suo primo atto è immediatamente l'addentare. Ma v'è altresì la manifestazione d'un moto psicologico, v'è altresì tutto il riardente sdegno dell'offeso. Ugolino riafferra subito quel teschio coi denti

come se gli tardasse di riprender la tortura, ora che il ricordo dell'offesa s'è ravvivato e rinfrescato; e di compensar que' pochi momenti in cui l'opera crudele è cessata, con la lunghezza di quel morso dato in pieno nell'osso, caninamente, e con gli occhi caninamente torti, quasi gelosi della preda riafferrata, e ammonitori per Dante di non interromper con nuove domande il tremendo supplizio. È notevole come fra tutti gli spiriti che nella Divina Commedia s'intrattengono a lungo col poeta, il solo Ugolino spontaneamente distoglie l'animo da Dante e si richiude in sè stesso, senza esservi costretto da un volere superiore, e senza prender congedo, o raccomandare al poeta la sua fama e la sua memoria, o parlare del suo peccato e della sua pena, o domandar notizie del dolce mondo. Qualcosa di simile accade, è vero, con Francesca e con Ulisse, i quali non aggiungono parola al racconto lor richiesto dai due viaggiatori. Ma nel primo episodio il dialogo è troncato dallo svenimento di Dante; nel secondo, Ulisse resta almeno a disposizione dei due

poeti, e se ne va solo dopo averne avuta licenza da Virgilio. Ugolino, invece, senza aspettar cenno o parola, compiuta la narrazione non si cura più di chi lo ha apostrofato, e si concentra tutto nel suo bieco lavorìo. Gli è che la sua anima ha tutte le corde spezzate, meno due sole che vibrano terribilmente: il ricordo dell' offesa e la brama della vendetta. Che cosa è per lui l'Inferno? La testa di Ruggieri. — Il mondo di là? Un pubblico d' infamia pel suo nemico. — Dante? L'uomo che ripetendo il suo racconto esporrà alla gogna il traditore. — La propria fama, la propria memoria, la propria pena? Un nulla — Lui stesso? Uno strumento di punizione. Se parla, lo ha dichiarato in principio, è per seminare all'arcivescovo traditore frutti d' infamia. E si dilunga nel racconto solo a mostrare di quanto strazio d' innocenti sia stato cagione il mal animo di costui. Fornito tale compito, basta il parlare: il miglior uso che possa far della bocca è mordere e rodere.

III.

Sospiri e pianti sono le prime voci che feriscono le orecchie di Dante al suo primo ingresso nel mondo dei morti; e queste due manifestazioni d'animo doloroso estendono il loro dominio per tutti i cerchi della trista conca, su tutti i gironi della montagna sacra, e perfino in un lembo del regno dei cieli. Le lagrime si congelano in duri veli fra le ciglia di frate Alberigo (1), e rilucono divinamente negli occhi di Beatrice che raccomandà a Virgilio il suo fedele (2); bagnano le parti deretane degl'indovini (3), e piovono dagli occhi del poeta pentito sui freschi mai del Para-

---

(1) « Levatemi dagli occhi i duri veli! »
(Inf. XXXIII, 112)

(2) Gli occhi lucenti lagrimando volse.
(Inf. II, 116)

(3) ... il pianto dagli occhi
Le natiche bagnava per lo fesso.
(Inf. XX, 23-4)

diso terrestre (1). E i sospiri fanno pullulare le acque fangose dello Stige (2), e muovono l'aura dolce e senza mutamento della divina foresta (3), si sperdono per l'atmosfera fetida della bolgia dei falsarii (4) e per quella odorosa di mille odori della valletta dei principi (5). E perfino in Paradiso, Beatrice una volta sospira (6).

---

(1) Lo gel che m'era intorno al cor ristretto,
Spirito ed acqua fessi, e con angoscia
Per la bocca e per gli occhi uscì dal petto.
(Purg. XXX, 97 e segg.)

Ed anche:

Sì scoppia' io sott' esso grave carco
Fuori sgorgando lagrime e sospiri...
(Purg. XXXI, 19-20)

(2) sotto l'acqua ha gente che sospira,
E fanno pullullar quest'acqua al summo.
(Inf. VII, 118-9)

(3) E Beatrice sospirosa e pia.....
(Purg. XXXIII, 4)

(4) A metter più li miei sospiri in fuga.
(Inf. XXX, 72)

(5) ha fatto alla guancia
Della sua palma, sospirando, letto.
(Purg. VII, 107-8)

(6) Ond'ella appresso d'un pio sospiro
Gli occhi drizzò.....
(Par. I, 100)

Sembra, dunque, potersi affermare che quelle due manifestazioni d'uno stato dolente dell'animo, non siano state concepite da Dante quali un indice etico dei personaggi e dei luoghi del suo viaggio d' oltretomba, come le incomposte manifestazioni mimiche dei turbamenti psicologici. Ed in gran parte è proprio così, infatti. Ma è così, perchè tale è appunto il carattere del pianto e del sospiro, di piegarsi all'espressione di mille diversi stati penosi dell'animo, non proprii esclusivamente di certi caratteri o di certi altri; e di non essere, quindi, già di per sè stessi, spiccato indizio di maggiore o minore elevatezza morale. Sospira Niccolò III (1) e sospira Farinata (2). Ma non c'è lettore di gusto delicato che al sospiro del primo non esclami fra sè: « anima vile! », a quello dell'altro: « anima grande! » Che cos' è infatti il sospiro del papa

---

(1) Poi sospirando e con voce di pianto
Mi disse......
(Inf. XIX, 65-6)

(2) Poich'ebbe sospirando il capo scosso...
(Inf. X, 88)

simoniaco? Noia, vergogna, dolore fisico, angoscia per il prolungamento della sua tortura, certo un sentimento che il più elementare senso di dignità consiglierebbe di tenere occulto, e che invece, immediatamente e senza ritegno, dà libero corso alla sua manifestazione. Che cos'è, invece, il sospiro di Farinata? Una muta voce del dolore nobilissimo onde strazia quell'anima il ricordo del forzoso scempio da lui fatto dei suoi concittadini. Non è dunque un di quei movimenti passeggeri dell'animo che l'uomo forte raffrena e chiude in sè, ma la libera espressione d'uno stato doloroso permanente, di cui il magnanimo non prova vergogna alcuna. E il manifestare così ingenuamente in quel sospiro quel dolore fatto d'amor di patria e di rimorso, lui, che così gelosamente ha cercato di nascondere e far dimenticare in una rigida immobilità la sua pena fisica, c'innalza e c'ingrandisce quell'uomo di tanto, quanto il sospiro di Niccolò ha invilito la bassa figura del simoniaco.

È così è grande il sospirar di Marco Lom-

bardo sulla cecità del mondo (1), ed è debole quello che dalla bocca di Mastro Adamo sprigiona la memoria de' ruscelletti del Casentino (2); son nobili i sospiri di Beatrice sulle vergogne della Chiesa (3), e ignobili quelli di Caifas alla vista di Dante (4). E mentre i sospiri d'una tardiva e fiacca attrizione aumentano più che mai l'impressione della debolezza degli accidiosi (5), un dolce decoro è aggiunto alle figure del Limbo, che Virgilio descrive a Sordello sospirose per l'eterno ram-

---

(1) Alto sospir, che duolo strinse in lui,
Mise fuor prima.....
(Purg. XVI, 64-5)

(2) La rigida giustizia che mi fruga,
Tragge cagion del luogo ov'io peccai,
A metter più li miei sospiri in fuga.
(Inf. XXX, 70 e segg.)

(3) E Beatrice sospirosa e pia.....
(Purg. XXXIII, 4)

(4) Quando mi vide, tutto si distorse,
Soffiando nella barba coi sospiri.
(Inf. XXIII, 112-3)

(5) sotto l'acqua ha gente che sospira
E fanno pullular quest'acqua al summo.
(Inf. VII, 118-9)

marico di non poter mai essere ricongiunte al Sommo Bene, perduto senza colpa (¹).

Quasi altrettanto vaga e indeterminata è la distribuzione del pianto. Il quale però, forse perchè nella sua qualità materiale, come manifestazione in sè stessa, ha un certo che di men composto che il semplice sospiro, subisce una certa limitazione; in quanto, pur ritrovandosi in anime d'un diversissimo grado d'elevatezza morale, non è proprio però di nessuna delle grandi figure che giganteggiano come tipi di forza o di nobiltà nella concezione dantesca; se se ne eccettui la nobilissima Beatrice (²), la quale poi, bisogna pur considerarlo, è donna. Di più si potrebbe osservare che tra le anime elette del Purgatorio il pianto è quasi sempre, per dir così, collettivo piuttosto che

(¹) « Loco è laggiù non tristo da martiri,
Ma di tenebre solo, ove i lamenti
Non suonan come guai ma son sospiri »
(Purg. VII, 28-30)

(²) Anche le sette virtù piangono nel Paradiso terrestre (Purg. XXXIII, 3); ma esse sono figure allegoriche e, quindi, allegorico è anche il loro pianto.

personale. Le anime si presentano a Dante piangenti quando ancora gli appaiono come una moltitudine indistinta. Ma le figure che poi sorgono come individui di mezzo a tale moltitudine, non piangono mai nel vero senso della parola, o al più dicono d'aver voglia di piangere, come fa, per es., Guido del Duca (¹). Frequente è invece il pianto nella persona dello stesso poeta; ma di sè, che pur tanto s'avvicinava alle grandi figure da lui scolpite, Dante non ha voluto certo far nel poema un tipo di grandezza; e ricordiamo come tal pianto una volta, quando è di compassione per la trista sorte degl'indovini, gli sia aspramente rimproverato da Virgilio; e un'altra volta, benchè indirettamente, disapprovato in sul nascere quando le « luci » del poeta eran « vaghe di stare a piangere » sulle piaghe dei seminatori di scandali. E poichè all'indeterminatezza d'e-

(¹) Ma va via, Tosco, omai, ch'or mi diletta
Troppo di pianger più che di parlare...
(Purg. XIV, 124-5)

spressione del pianto e del sospiro sarebbe difficile trovare nei singoli casi un significato particolare, contentiamoci di osservazioni generali e lasciamo stare quest'argomento: che non avessimo a cadere nelle sottigliezze e negli arzigògoli.

IV.

In tutto il poema al quale han posto mano e cielo e terra, non fa squillare mai la sua nota il lieto suono del riso. Parlo, s'intende, del riso propriamente detto, di quel riso che è prodotto della gaiezza più che della gioia, d'una disposizione gioconda e spensierata dell'animo che prende diletto di cosa allegra o ridicola, più che d'uno stato d'intensa sodisfazione o piacere; di quel riso, insomma, che scoppia e risuona, non di quello che resta a illuminare il viso e accender lo sguardo e che Dante nel Convito (1) definisce: « una

(1) III, 8.

corruscazione della dilettazione dell'anima, cioè un lume apparente di fuori secondo che sta dentro ». Questo, o almeno uno svolgimento divino della sua forma umana, domina nel Paradiso, ed è l'espressione della beatitudine. Ma l'altro, che, per distinguerlo dal riso beato, chiamerò riso comico, nella Divina Commedia si può dire manchi del tutto.

E qui di necessità va dato uno sguardo a quel che sia la concezione del comico nel divino poema. Il comico è puro comico, è cioè riso, in chi, scorgendo il ridicolo, s'abbandona tutto alla contemplazione di esso, senza immediatamente trarre da quello spettacolo altro sentimento che un diletto per tale ridicolo. Ma se insieme con questo spunta l'immagine di ciò che colui che è ridicolo dovrebbe invece essere, e il vivo sentimento dei mali che da tale disformità, sia come caso individuale, sia come fatto umano in genere, possano esser derivati, il ridicolo in sè resta, ma il riso si scolora e il comico muore, soffocato da un senso più profondo e più forte di sdegno o di disprezzo.

Questa soffocazione che il senso morale opera sul senso comico, in Dante è continua ([1]). La sua fronte, corrugata dallo spettacolo di tanta miseria umana, non si spiana, non si rallenta mai agli stimoli del riso. Il dannato è per lui volta a volta, a seconda della sua individualità, oggetto di sdegno, di tristezza, di pietà, di disprezzo, d'orrore, ma di schietto riso non mai; e se talora ei ne osserva il ridicolo, è per arma di quello sdegno o di quel disprezzo, è per infligger altrui un insulto, non mai per argomento a sè stesso di piacevole contemplazione. Ridere gli parrebbe una bassa stoltezza, e una volta che, trattenuto non da compiacimento ma più forse da curiosità, si ferma ad ascoltare una comica lite fra due dannati, se ne fa vivamente rimproverar da Virgilio. — L'osservazione del ridicolo è dunque sempre fugace, toccata di volo in una parola, in una frase, senza nessun abbandono dello spirito, occu-

([1]) Cfr. le belle osservazioni del De Sanctis (*Storia ecc.*, p. 201 e segg.).

pato e turbato da più profonde impressioni. E son guizzi isolati di comico il ricordare ad Alessio Interminelli d'averlo visto «coi capelli asciutti» ([1]), o il domandare a Venedico Caccianimico che cosa lo meni «a sì pungenti salse» ([2]). E abbiam visto nell'episodio di Niccolò III un esempio illustre della pronta trasformazione di questo senso comico in una profondissima e dolorosa considerazione morale. Talora il comico balena come di riflesso in una similitudine. Gli usurai soccorron di qua e di là colle mani alle scottature, come i cani in estate col ceffo e coi piedi alle punture degli insetti ([3]); Malebranche fanno attuffar nella pece i dannati come gli sguatteri la carne nella caldaia ([4]); i barattieri son paragonati ai ranocchi che stan col muso fuori dell'acqua ([5]), e la stessa immagine ritorna a proposito dei tra-

([1]) Inf. XVIII, 121.
([2]) Inf. XVIII, 51.
([3]) Inf. XVII, 47 e segg.
([4]) Inf. XXI, 55-7.
([5]) Inf. XXII, 25 e segg.

ditori puniti nella Caina ([1]). E non potremmo neanche insister troppo sulla precisa intonazione di questi tocchi, poichè le similitudini dantesche, sia pure di rado, hanno però talora qualcosa di non affatto opportuno, di un po' stonato, di sconveniente, che potrebbe far sentire un' intenzione comica anche là dove l'autore non l'ha affatto voluta. Si pensi per esempio ad Adamo, la cui letizia si trasmette e si manifesta nell'aureola raggiante che lo riveste, paragonato a un animale coperto da un panno, che si vede muovere pei movimenti del panno stesso ([2]); o, per citare una sconvenienza addirittura grossolana, a Beatrice che parve quella che tossì al primo fallo di Ginevra ([3]).

Molto notevole è poi il fatto che quell'arma del ridicolo con cui Dante di tanto in tanto mena qualche colpo, gli viene in molti casi offerta, o almeno suggerita, dalla disposizione

([1]) Inf. XXXII, 31-3.
([2]) Par. XXVI, 97 e segg.
([3]) Par. XVI, 13 e segg.

d'animo dei dannati stessi, a cui egli attribuisce il sentimento del comico come caratteristica del loro animo abbietto. Nella perdizione eterna dell'anima, dove non altro che rimorso dovrebbe occuparli tutti, essi talvolta hanno invece la voglia di rilevare e di esprimere il ridicolo de' loro compagni e di sè stessi. Jacopo da S. Andrea, sul punto d'essere sbranato dalle nere cagne, lancia un frizzo a Lano:

> non si furo accorte
> Le gambe tue alla giostra del Toppo ([1]).

Alessio Interminelli si batte comicamente la zucca ([2]); Niccolò III gioca di parole sul mettere e l'esser messo in borsa ([3]); il frate Catalano scherza sulla mendacità del diavolo, imparata a Bologna ([4]); Guercio de' Cavalcanti dice a Puccio Sciancato:

([1]) Inf. XIII, 120-1.
([2]) Inf. XVIII, 124.
([3]) Inf. XIX, 72.
([4]) Inf. XXIII, 142-4.

Io vo' che Buoso corra,
Com'ho fatt'io, carpon per questo calle (1);

il Camicion de' Pazzi chiama « gelatina » la ghiaccia in cui sta fitto(2); Buoso da Duera domanda a Bocca degli Abati se non gli basti « suonar con le mascelle » (3), e questi designa il loro cerchio di tremenda pena come il luogo « dove i peccatori stanno freschi » (4). D'altra parte poi, neanche in questi dannati, che avrebbero a ciò la disposizione morale, tale senso comico può fermentare in riso, straziati come sono dal tormento fisico.

Ma, per tornare a Dante, c'è un luogo del suo Inferno in cui l'obblìo nell'osservazione del ridicolo si accenna molto più spiccatamente che non altrove; ed è la bolgia dei barattieri, per comun consenso di tutti i critici centro comico del poema.

(1) Inf. XXV, 140-1.
(2) Inf. XXXII, 60.
(3) Inf. XXXII, 107.
(4) Inf. XXXII, 117.

L'accusa di baratteria mossa a Dante dai suoi concittadini non può non avere un certo rapporto coll'aria di comicità che alita in quella regione infernale(1). Ci sarebbe qui dunque un elemento estraneo, venuto a turbare e modificare l'ingenuo andamento della concezione dantesca. E in ogni caso poi, bisogna osservare come, se ne togli qualche similitudine d'intonazione un po' burlesca (e che non bisogni indurre troppo dal carattere delle similitudini s'è accennato or ora), quel comico scaturisce colà quasi esclusivamente dai demoni Malebranche: da esseri, cioè, che non possono offrir tema di alte e meste considerazioni morali. Lucifero, il ribelle, l'origine di tutti i mali, è il diavolo tragico, e tale Dante l'ha concepito. Ma quei diavoluzzi neri non hanno in sè proprio nulla di teogonico, nulla che ricordi il peccato degli angeli o degli uomini. La loro opera e i loro effetti son circoscritti all'Inferno, anzi alla quinta bolgia dell'ottavo cerchio. Sono niente

(1) Cfr. D'Ovidio, *Studii sulla D. C.*, p. 142 e segg.

più che tormentatori d'anime già giudicate e irremissibilmente perdute; esseri abbietti e perfidi, ma la cui abbiezione e perfidia non ha alcuna conseguenza morale o materiale che interessi l'umanità. E non c'era proprio nessuna ragione perchè Dante dovesse abbandonare per essi il tradizional carattere attribuito ai demonii in tutte le sacre rappresentazioni del Medio Evo.

Pure malgrado tutto e malgrado il ridicolo che da Malebranche scaturisce e che Dante ritrae, il riso non balena sul volto severo del poeta neanche in quella bolgia. Siamo subito dopo il vertice comico di tutto l'episodio, dopo il tuffo dei due diavoli rissanti nella pece, che fa mutar d'un subito la loro ira in goffa confusione. Ebbene, il poeta ci presenta sè e il suo duca che, senza compiacersi menomamente dello spettacolo, se ne vanno; e vanno taciti, e uno dietro l'altro, come chi non ha nulla da dire. Certo han colto ambedue il ridicolo di quella scena, e Dante vi accenna espressamente colla similitudine della rana e del topo che gli corre

alla memoria; ma la considerazione resta muta e sepolta nell'animo: non manda raggi di comicità, non vuol comunicarsi altrui. Sembra più che altro una meditazione grave: è un ridicolo percepito, ma rimasto perfettamente inerte. È di certo per quella solita nube di tristezza con cui lo spettacolo del peccato vela il raggio del comico nell'animo del poeta; e c'è inoltre che per tutto l'episodio un altro potente uccisore del riso ha signoreggiato su Dante: il terrore.

La ridicolaggine dell'essere temuto non è comica [1], e mentre dura il terrore, assurge quasi al tragico. Contemplarla dentro di sè e fermarsi ad analizzarla potrà essere una vendetta di colui che teme; ma è vendetta

---

[1] Aristotile nel cap. V della *Poetica* mette come condizione indispensabile del comico l'*οὐ φθαρτικόν*. Il Lessing (*Laocoonte*, XXIII) approva pienamente tale precetto e adduce l'esempio di Tersite. La sua bruttezza è comica. Ma datemi un Tersite che attizzando i Greci produca una vera rivolta, l'ammutinamento dei soldati, l'abbandono dei duci, la rovina della spedizione, e la sua bruttezza dal comico passerà all'orrido.

poco gaia e incapace di riso. Ora la rappresentazione del mondo comico di Malebranche si svolge tutta nella paura di Dante. S'apre col suo spavento e con la sua fuga alla vista d'un diavol nero; continua col suo acquattarsi dietro uno scoglio per non esser visto, col vivo timore dei raffi diabolici appena uscito dal nascondiglio, con lo sgomento pel digrignar di denti e il minacciar con le ciglia de' diavoli scelti a loro scorta; e si chiude col più forte e ragionevole spavento per l'inseguimento di Malebranche, dopo il tuffo nella pece. Ed è spavento che prende anche Virgilio, costretto a precipitare sè con Dante, amorosamente serrato fra le braccia, giù per la china dell'altra bolgia. Chè anzi la descrizione di questa fuga è così teneramente trattata e la gratitudine per Virgilio appare ancora nello scrittore così profonda e così affettuosa, da doversi concludere che egli, narrando, senta ancor vivo in sè pure qualcosa del suo terrore. La paura descritta non è, insomma, almeno per questa volta, un'altra sorgente di comico in quanto,

vista dal Dante scrittore nel Dante viaggiatore, serva a rinforzare l'impressione che risulta da tutto l'episodio. Il poeta, anzi, la giustifica quella paura, terminando coll'attribuirla anche a Virgilio, che, per averla prima rimproverata a lui, fa in questo caso una figura piuttosto d'imprudente che di saggio. Questa eco di terrore vibrante ancora nel poeta, che mi pare risuoni anche nella concitata terzina in cui è rappresentato il diavolo che arriva con l'anziano di Santa Zita (1), potrebbe spiegare anche quel certo turbamento nella concezione comica della quinta bolgia che è rimproverato a Dante da parecchi critici, tra cui il De Sanctis (2); i quali lo accusano, insomma, d'aver voluto creare un mondo di riso senza riuscire a far ridere. Forse, diciamo noi, Dante, a cui nel mezzo di Malebolge il riso era soffocato in

(1) Ahi quanto egli era nell'aspetto fiero!
E quanto mi parea nell'atto acerbo,
Con l'ali aperte, e sovra i piè leggiero!
(Inf. XXI, 31-3)

(2) *St. d. lett. it.*, vol. I., p. 201 e segg.

gola dal terrore, per un'eco di terrore, o almeno di disgusto, non rideva più di quei diavoli neri, neanche descrivendone le gesta. E diffondendosi nella contemplazione del loro elemento comico, lo faceva più per flagellarli che per argomento di riso a sè e ai lettori.

Fuori dell'Inferno, fuori del regno degli esseri spregevoli, odiosi o terribili, c'è una scena comica: l'episodio di Belacqua. Ma qui, in mancanza del disprezzo, dello sdegno o del terrore che distruggano il riso in sul nascere, c'è pure qualcosa che almeno lo attenua e lo addolcisce: l'indulgenza benevola. Belacqua è un'anima salva, cioè un eletto, un predestinato alle gioie della beatitudine eterna, uno specchio in cui si rifletterà l'ardore della carità divina, un diletto da Dio. Tutto questo non è vivo e presente nell'animo di Dante, che appunto per questo obblìo cade un po' nell'incoerenza; ma indirettamente e di riverbero influisce sull'arte sua. È il luogo stesso in cui Belacqua si trova, è l'ambiente, è l'aria serena, è la luce del

sole, che parlano d'un mondo di dolcezza e ispirano a Dante la benignità e l'indulgenza. E il comico che nasce dalla figura del pigro fiorentino è un comico blando, dolce, che sta al comico salato e frizzante, come il difetto sta al vizio; e il riso qui solletica, non schiaffeggia, ed è leggero, benigno, sfumato:

> Gli atti suoi pigri e le corte parole
> Mosser le labbra mie un poco al riso.
> (Purg. IV, 121-2).

Andiamo un passo più oltre: al difetto sostituiamo la semplice imperfezione inseparabile dalla natura umana, rivelata in un'innocua debolezza, in un'ignoranza ingenua e incolpevole, e l'indulgenza diverrà simpatia e benevolenza, il solletico carezza, il blando riso sorriso. Siamo fuori del comico, o in un comico così rarefatto, così impalpabile, che non conserva quasi più traccia della sua natura primitiva. Il sorriso, che è l'espressione di tale disposizione dell'animo, nel poema in cui il mondo umano spicca e risalta in tutte le sue piccole debolezze e imperfezioni nella

cornice del sovrumano, ci dev'essere, naturalmente, e c'è infatti, in parecchi luoghi.

L'uomo, necessariamente imperfetto e ignorante, di fronte all'essere perfetto o più prossimo alla perfezione, ne è quasi sempre il segno; e più spesso di tutti, quindi, Dante medesimo. Sorride Casella dell'ingenua maraviglia e sorpresa provata dal poeta per il suo vano abbraccio (1). Sorride Virgilio quando egli, con spontanea diffidenza tutta umana, si tocca la fronte per sentire se realmente il P della superbia sia scancellato (2); o quando si risolve di passar pel fuoco del settimo balzo solo alla menzione di Beatrice che lo aspetta di là (3). Sorride Beatrice della semplicità con cui, dopo bevuta l'onda di Lete, egli afferma di non ricordare d'aver mai com-

---

(1) Di meraviglia, credo, mi dipinsi,
Perchè l'ombra sorrise.....
(Purg. II, 82-3)

(2) A che guardando il mio duca sorrise.
(Purg. XII, 136)

(3) .....sorrise
Com'al fanciul si fa ch'è vinto al pome.
(Purg. XXVII, 44-5)

messo alcun fallo (1); e della falsa opinione sua, e degli uomini in generale, sulla causa delle macchie lunari (2); e dell'orgogliuzzo di lui quando incomincia a parlare al suo nobile trisavolo smettendo il tu e dandogli del voi (3); sorride Piccarda alla domanda ingenua del poeta, se ella e i suoi compagni della luna si contentino di quel grado inferiore di beatitudine (4). E tutti questi sorrisi sono tocchi di pennello che con un nulla dipingono la situazione più profonda e più complessa. C'è dentro tutto l'indulgente affetto dell'essere superiore per l'inferiore e la coscienza di questa superiorità, che rende più buona, più meritoria e più grata l'indulgenza;

---

(1) E se tu ricordar non te ne puoi,
Sorridendo rispose.......
(Purg. XXXIII, 54-5)

(2) Ella sorrise alquanto, e poi: S'egli erra
L'opinion, mi disse, de' mortali ecc....
(Par. II, 52 e segg.)

(3) Ridendo parve quella che tossio....
(Par. XVI, 14)

(4) Con quell'altr'ombre pria sorrise un poco...
(Par. III, 67)

c'è un lampo di quella carità che ricongiunge con l'amore l'essere umano al divino, separati dalla sapienza; c'è un raggio dello splendor di quella fede che adora un Dio infinitamente grande, ma infinitamente misericordioso con l'essere infinitamente piccolo.

Altre volte l'oggetto del sorriso non è Dante, ma il sentimento che ne è molla ed origine, è suppergiù quello. Così, per es., Stazio e Virgilio, che sorridono al sentir Matelda smentir le favole dei poeti sull'età dell'oro (1), sorridono di sè stessi e degli abbagli e delle ignoranze della loro vita terrena contemplati con benevolenza ed affetto. E anche nel sorriso di Stazio al sentir Virgilio domandarsi sul serio come mai l'avarizia potesse trovar luogo nel suo animo retto (2), e in quello di Dante all'ingenua inconsapevo-

(1) .....vidi che con riso
Udito avevan l'ultimo costrutto...
(Purg. XXVIII, 146-7)

(2) Queste parole Stazio muover fenno
Un poco a riso pria....
(Purg. XXII, 25-6)

lezza di Stazio di parlar di Virgilio a Virgilio in persona (1), c'è in fondo una posizione, sia pure tutta momentanea e transitoria, per cui chi sorride, sapendo una cosa, contempla al disotto di sè con affetto e simpatia colui che la ignora.

Pieno di significati e di sfumature, accennante a mille cose pur non specificando nulla, nel suo insieme parlante all'immaginazione e al sentimento con impareggiabile eloquenza, è poi il sorriso che si dipinge sulle labbra di Manfredi mentre ei si rivela a Dante (2). Un mite desiderio d'ispirar confidenza a colui che, all'udire il suo gran nome, potrebbe sentirsi preso da soggezione; l'ingenuo compiacimento di rivelarsi uomo tanto illustre e famoso; una blanda ilarità anticipata per la sorpresa e il piacere che proverà il suo interlocutore: mille sentimenti si rivelano in quel sorriso, che è una delle carezze di pen-

(1) Io pur sorrisi come l'uom che ammicca...
(Purg. XXI, 109)

(2) Poi disse sorridendo: Io son Manfredi...
(Purg. III, 112)

nello più delicate e fini onde sia dipinta la figura dell'infelice re svevo.

V.

Anche per il nostro riguardo, il progressivo elevarsi dalla sede dei maledetti a quella degli spiriti purganti e poi al regno dei beati, è un progressivo disvilupparsi dell'elemento psichico dal corpo fisico.

Come questo che, certo nella fantasia spontanea del poeta se non nella sua intenzione, è nell'Inferno, in tutte le sue apparenze, un vero corpo di carne e ossa, pesante e resistente, assume poi nel Purgatorio una maggior tenuità e leggerezza, tanto da far sentire due volte a quella fantasia indocile il richiamo dell'intenzione primitiva ([1]); e nel Paradiso,

([1]) Cfr. Scarano: *La saldezza delle ombre nella D. C.* — Io credo che il Dante viaggiatore solo nell'Antipurgatorio s'avveda della vanità delle ombre. L'unico accenno

con una breve gradazione, va dileguando, nello spazio di soli tre cieli, dalla tenuissima sembianza d'un volto, al fulgor degli occhi e ad uno splendore incorporeo ed amorfo;

che della loro apparenza incorporea ci sia nell'Inferno, è il verso

. . . . .ponevam le piante
Sopra lor vanità che par persona.
(VI, 35-6)

Ma ha voluto poi il poeta attribuire a sè anche allora la coscienza di quell'impalpabilità, ed esprimerci in quel verso l'impressione negativamente sensibile di essa; o quel verso non è piuttosto una specie di riflessione attuale dello scrittore? Certo è che dopo raccontato del triplice vano abbraccio voluto dare a Casella, ei soggiunge di essersi probabilmente dipinto di meraviglia:

Di meraviglia, credo, mi dipinsi,

come se la cosa gli fosse riuscita inaspettata. Qui c'è l'imitazione dell'Eneide (II, 892 e segg. -- VI, 699 e segg.), va bene, ma appunto per aver occasione d'imitare Virgilio in un quadretto così caratteristico, potrebbe Dante aver riserbato pel Purgatorio, dov'era conveniente abbracciare un'anima, l'osservazione prima dell'impalpabilità delle ombre, non mostrando d'accorgersene per tutto l'Inferno. E certo è poi ancora che il poeta si maraviglia di nuovo di non veder « rompere il sole » da Virgilio; e che solo allora, per attutire la sua maraviglia, il suo duca gli spiega la natura delle ombre.

come esso, da principalissimo mezzo di tormento che è pei dannati nell'Inferno, con lo strazio di tutti i suoi sensi nelle loro molteplici modalità fisiologiche, — si riduce nel Purgatorio a un men complicato ausiliare del castigo, accoppiandosi con la pena morale che le anime soffrono nel loro acuto desiderio d'esser ricongiunte a Dio e nel loro acerbo pentimento, — e permane nel Paradiso solo come residuo dei più intellettuali tra i sensi e tra le funzioni fisiche, a letiziar le anime con la visione di Dio e con l'ascoltare e cantar le Sue lodi;

come l'anima si purga e si scioglie sempre più dagli appetiti, dalle facoltà, dai sentimenti, dalle passioni che le derivavano dalla servitù a quel corpo, e ne è schiava nell'Inferno, timorosa nell'Antipurgatorio, contritamente memore nel Purgatorio, libera e dimentica nel Paradiso;

così sembra che vadano attenuandosi e sciogliendosi sempre di più nell'arte dantesca i vincoli che legano l'anima al corpo nelle relazioni che fanno di questo un necessario

strumento di quella per la manifestazione de' suoi affetti, de' suoi sentimenti, de' suoi moti e de' suoi stati in generale.

Mille forme umane potentemente scolpite, interpreti efficacissime dell'atteggiamento psicologico dei dannati, abbiamo osservate nell'Inferno; alcune poche ancora nell'Antipurgatorio; nel Purgatorio non resta che qualche semplice gesto, isolato dalla figura; in Paradiso, si potrebbe ben dire, nulla.

Questa variazione nella rappresentazione plastica dei corpi potrebbe dirsi *a priori* conseguenza d'una variazione graduale parallela nell'anima. Il tumulto della passione, attuale e imperante in varie guise nei varii dannati, si risolve in altrettante diverse manifestazioni corporee. I varii riflessi delle passioni terrene della vita trascorsa, impallidiscono e si confondono in Purgatorio nella viva ed unica luce di cui una comune speranza irradia il presente di tutti, nel vivo ardore comune di pentimento e di espiazione; onde i moti dell'animo, attenuandosi, si vanno anche somigliando, e diminuisce la varietà e la vivacità

delle loro manifestazioni fisiche. A un affetto unico, permanente, immutabile, senza distinzione di passato, presente o futuro, si riduce lo stato delle anime nel Paradiso, e quindi nessuna varietà e nessun movimento di passione, e una sola comune espressione di beatitudine.

Ma in primo luogo, pur ammettendo che questo fosse esattamente il reale andamento psicologico negli abitatori dei tre regni, esso dovrebbe produrre una diminuzione nel numero e nella varietà delle forme plastiche, ma non mai l'intima dissoluzione di esse. E poi, la condizione de' tre regni e de' loro abitanti, qual è rappresentata nella Divina Commedia, non è quello stato ideale, normale ed immanente.

Come lo scorrere d'una barca sulle acque del mare suscita in una bella serata estiva una vorticosa e inaspettata ridda di fuochi, di faville, di fosforescenze, dalla nera tranquillità delle onde dormenti, così il passaggio di Dante attraverso i regni d'oltretomba riaccende passioni, ridesta memorie, rinnova dolori e sdegni terreni anche là dove è silenzio e tenebre tutta la vita chè passò, anche in coloro il cui spirito dovrebbe ardere immobile ed immutato nella pura fiamma dell'amore divino, e non crollarsi per vento di passione od oscurarsi per nube di dolore. Nè questo rigermogliar del terreno nel celeste, dell'umano nel divino, è puro oblìo della poesia dantesca, trasformatrice involontaria d'una materia monotona e sorda a rispondere all'intenzione dell'artista, in vero e proprio materiale poetico. La comunione fra Dante e gli spiriti eletti, sia già beati, sia prossimi ad esserlo, l'interessamento di questi per il basso mondo e per la povera umanità, il loro momentaneo ritorno nella cerchia dei dolori e degli sdegni umani, son voluti con ferma intenzione dallo scrittore per un fine essenzialmente morale e didattico. S. Pietro, e con lui tutto il cielo, arrossiscon di sdegno, perchè Dante possa riferire in terra quel che si sente in Paradiso della Curia romana; e Beatrice inveisce contro i predicatori buffoni, S. Tommaso contro i Domenicani, S. Bona-

ventura contro i Francescani, S. Benedetto contro i Benedettini, Cacciaguida contro la Firenze moderna, Giustiniano contro i tristi amici e nemici dell'impero, perchè predicatori e domenicani e francescani e benedettini e fiorentini e ghibellini e guelfi sappiano di che sdegno arda contro di loro la divina famiglia. E altrettanto si dica, nel Purgatorio, di Guido del Duca, di Marco Lombardo, di Ugo Capeto, di Forese de' Donati, di tutti coloro, insomma, alle cui mani forti e, per la condizione di quegli spiriti eletti, più autorevoli delle sue, il poeta affida successivamente la sferza del suo nobile sdegno. Quali, infine, che ne siano state le cause, certo è che Dante fa rifiorire germogli di vita terrena nei campi eterni della vita d'oltretomba, certo è che pure in Paradiso non è tutta beatitudine, non è tutto un annegarsi nell'infinito amore divino; certo è che in Purgatorio non è tutto speranza e contrizione, non tutto un concentrarsi nel presentimento già beatifico d'un infallibile avvenire di felicità; ma qui come là il cruccio, lo sdegno, il rim-

provero, la minaccia, tutte le più svariate gradazioni del sentimento umano vi han pure larga parte. E se il vento atmosferico non giunge a perturbare la montagna divina più su della « scaletta di tre gradi breve », un soffio di passione terrena increspa ed agita il puro specchio delle anime elette, e per tutti i gironi del sacro monte, e per tutti i cieli dell'eterna beatitudine.

Ora, questi svariati atteggiamenti psicologici già nel Purgatorio si presentano alla fantasia di Dante spogli d'una material manifestazione corporea più che nell'Antipurgatorio e molto più che nell'Inferno. Il corpo è dal poeta, e quindi dal lettore, quasi dimenticato. Spesso, anche quando la passione arde piuttosto violenta, il gesto seguace del moto interno non c'è, o non è ritratto da Dante. Lo scalpello di questo sommo scultore che, a dirla col Parodi, « impronta l'anima delle sue creature, coi segni più evidenti ed energici, sul loro volto e su tutte le loro membra » (¹), nel Purgatorio, dopo il

(¹) E. Parodi, *Sul soggettivismo di Dante di E. Gorra*; nel Bullett. della Soc. Dantesca: VII, pp. 10-11.

titanico lavoro infernale, rallenta e si riposa. L'anima purgante parla molto più alla ragione con la parola che non agli occhi con la forma. E di tutta la beata famiglia che cerchia già «purgando lo scoglio» la montagna sacra, non una figura corporea si presenta viva alla nostra fantasia. Un'eccezione a questo andamento, è costituita dalla figura di Matelda: delineata con la solita sobrietà dantesca, ma con tratti così vivi ed efficaci che essa ci è tutta davanti nella sua immagine plastica. E quest'eccezione è giusto sulla cima del Purgatorio, là dove alita già un'aura, un profumo di Paradiso. Ma chi pensi che Matelda, secondo ogni probabilità è, nella sua allegoria, incarnazione della beatitudine terrena ([1]), non troverà più tanto strano il fenomeno. Ella è sì sulla cima del Purgatorio, ma come ultima e più forte e più spiccata affermazione d'una condizione e d'una vita tutta umana, di fronte alla beatitudine divina che s'inizierà nella cantica seguente. Chè se

([1]) Vedi l'*Appendice* alla fine del lavoro.

il Purgatorio nella lettera del poema è stanza che promette infallibilmente l'ingresso del cielo, quasi vestibolo di esso, nella sua allegoria, in quanto il poema simboleggia la vita dell'anima, esso è uno stato di rinnovamento, di purificazione, ma sempre tutto terreno. Sarà un santuario di questa terra, ma è terra; e Matelda che vi abita appunto come in dimora allegorica e con veste allegorica, doveva per tale sua veste presentarsi alla fantasia del poeta come una donna vera e propria, molto più terrena degli spiriti purganti. I quali a quella terra sono, è vero, topograficamente più vicini, ma non rivestono alcun'allegoria che richiami alla mente condizioni di questa vita, e nella loro realtà attuale sono, di fatto, già staccati per sempre dal mondo di qua, sicuri d'un avvenire celeste e già circondati d'un'aureola paradisiaca.

In Paradiso la maggior parte dei beati si mostra con le parvenze d'un semplice lume. Questi lumi son dotati di movimento, e di quasi continuo e vivace movimento; ma, senza discutere se essi suppongano un'apparenza

di forme umane, luminosa e invisibile a Dante per lo stesso suo fulgore, o non siano in sè stesse che un semplice splendore amorfo, certo è ch'essi, una volta concepiti dal poeta con l'apparenza sensibile di lumi, soltanto da lumi si comportano, movendosi indipendentemente dalle norme e dalle condizioni di quel corpo umano ch'essi sostituiscono o celano. In modo tutto fuor dell'umano entrano a far parte di luminarie simboliche o decorative, in modo tutto fuor dell'umano si muovono, danzano, ruotano, si girano: fuor dell'umano non solo rispetto alle possibilità fisiche della nostra natura, ma anche, quando non le eccedano, rispetto al significato morale che i nostri movimenti assumerebbero se fosser quelli dal poeta attribuiti ai lumi. Proviamoci a sostituire ad essi dei corpi, o a tener presenti alla fantasia quei corpi che in essi forse Dante, pur dimenticandoli, supponeva, e — se se ne eccettui quell'unica reminiscenza di gesto umano che potrebbe scorgersi nel tendersi delle fiammelle in sù, verso Maria che dal cielo stellato, accompagnata da Ga-

briele, risale nell'Empireo — invece dello spettacolo edificante d'amore e di carità che il poeta ha voluto rappresentarci, avremo in quei volteggi e in quelle danze la scena più ridicola e profana che sacrilego dileggiatore potesse immaginare per farci ridere del Paradiso e dei santi. Vedremmo infatti quelle anime beate danzare girando a tondo come bambini che si balocchino, volgersi su sè stesse rapidamente per letizia, come trottole; e, quel che è peggio, nei momenti più inopportuni. Può immaginarsi S. Tommaso che, terminate le lodi di S. Francesco, fa un ballo a cerchio? (1) o i ventiquattro teologi che, a una domanda di Beatrice, per la gioia di poter risolvere un dubbio di Dante, prima di cominciare la risposta si mettono a girare come una ruota? (2) o Giuda Maccabeo cui la le-

(1) Sì tosto come l'ultima parola
La benedetta fiamma per dir tolse,
A rotar cominciò la santa mola.
(Par. XII, 1-3)

(2) .....all'orazion pronta e devota
Li santi cerchi mostrâr nuova gioia
Nel torneare....
(Par. XIV, 22-4)

tizia di sentirsi nominar da Cacciaguida fa volgere in rapidi giri? (1) o San Pier Damiano che si frulla su sè stesso prima d'accontentare una domanda del poeta? (2) I movimenti dei lumi non rappresentano dunque in nessun modo un gesto, un contegno umano, non possono niente affatto considerarsi come un ritorno alla vivace estrinsecazione degli affetti dell'anima coll'interpetre corporeo, dopo la scarsa significazione di tale interpetre nel regno di Purgatorio.

Chè se, invece, prendiamo ad osservare i beati visibili in apparenza corporea, quando essi si mostrano tutti adunati nella grande rosa dell'Empireo, li vediamo tutti insieme ritratti in tre versi generici:

> Vedeva visi a carità suadi,
> D'altrui lume fregiati e del suo riso,
> Ed atti ornati di tutte onestadi,
> (Par. XXXI, 49-51)

(1) ....al nome dell'alto Maccabeo
Vidi muoversi un altro roteando,
E letizia era ferza del paleo.
(Par. XVIII, 40-2.)

(2) ....del suo mezzo fece il lume centro
Girando sè come veloce mola.
(Par. XXI, 80-1)

in cui le singole figure svaniscono. E sì che l'ardente affetto di cui essi sono infiammati, se non per diversità essenziali, poteva almeno ricevere una differente manifestazione plastica a seconda del grado di beatitudine o del diverso carattere de' singoli spiriti. Perchè, ad esempio, S. Francesco d'Assisi non avrebbe potuto arder d'amore in modo diverso da S. Giovanni Battista, e mostrar questa diversità scolpita in un diverso atteggiamento? La Madonna di Foligno di Raffaello insegni. Invece il significato del gesto è sparito, e se Sordello aveva potuto mostrare a Dante i varii principi della valletta designandone ognuno dall'atteggiamento e dall'espressione particolare di tutta la persona, S. Bernardo, che in simile modo fa da guida al poeta nella contemplazione della Rosa celeste, è costretto a distinguer le anime sante da lui nominate, per mezzo della posizione del loro scanno.

Ed ancor più significativo sarà l'esame di quelle poche, ma notevolissime figure di beati che, per speciali ragioni, appaion visibili in parvenza umana e con sentimenti del tutto

diversi dall'unico ed immutabile ardore di carità divina, e talora affatto terreni.

E prima fra queste potrebbe considerarsi, in certo modo, lo stesso Dante viaggiatore del Paradiso. Che egli allora rappresenti già un essere trasumanato, è fuor di dubbio. Fin dal principio del suo viaggio per il terzo regno, nel levarsi alla sfera del fuoco, egli accenna al senso di trasumanazione da lui provato, solo protestando di non poterlo descrivere con parole:

Trasumanar significar *per verba*
Non si poria, però l'esemplo basti
A cui esperienza grazia serba.
(Par. I, 70-2)

Le leggi fisiche terrene sono già per lui in gran parte abolite; egli affaccia perfino il dubbio d'aver portato con sè pei nove cieli un vero e proprio corpo o non piuttosto una mera apparenza corporea, quale quella dei semplici spiriti:

S'io era sol di me quel che creasti
Novellamente, amor che il ciel governi,
Tu il sai, che col tuo lume mi levasti.
(Par. I, 73-5)

Pure, a raggiungere in tutto e per tutto le condizioni degli altri beati gli manca ancor molto, e i varii cieli sono quasi altrettante classi d'una scuola divina, quasi altrettanti crogiuoli pei quali passa successivamente il metallo del suo spirito, uscendo da ognuno di essi di mano in mano più temprato e raffinato, più prossimo alla perfetta e completa virtù. E la sua vista solo di grado in grado si rende capace di sopportar gli splendori di Paradiso, il suo udito tanto vigoroso da sostenere il suono dei cantici divini; e solo di grado in grado la mente sua si libera dalle scorie dell'ignoranza e dell'errore che ancor l'ingombrano, e si dilata, preparandosi alla finale adeguata concezione del supremo mistero della Trinità. Eppure, anche in questa sua imperfetta somiglianza con le anime elette, egli ha totalmente dimenticato pur l'apparenza di tutto ciò che del suo corpo non è il capo. Chè anzi, se non fosse ch'egli attribuisce alle anime de' beati la material visione della sua figura, e che due volte accenna a movimenti, appunto del capo, potrebbe

ritenersi che in Paradiso ei si considerasse addiritura spoglio d'ogni parvenza, privo di ogni impressione corporea. E i due accenni sono quello del canto III (4-6):

....io, per confessar corretto e certo
Me stesso, tanto, quanto si convenne,
Levai lo capo a profferir più erto;

e l'altro nel XXVI (85-7):

Come la fronda, che flette la cima
Nel transito del vento, e poi si leva
Per la propria virtù che la sublima
Fec' io...

che rappresentano quanto resta in Paradiso della figura del poeta, che nell'Inferno e nel Purgatorio abbiam visto più volte, variamente atteggiata. E per Dante non può certo dirsi che la mancanza della variata immagine plastica sia dovuta all'uniformità del sentimento e alla cessazione d'ogni passion terrena.

La più ampia conferma a quel che sulla concezione estetica dantesca dell'elemento e del contegno corporeo dell'anima beata si potrebbe già desumere dalla figura del poeta

viaggiator de' cieli, è data dalla figura di Beatrice. La quale, senza limitazioni o restrizioni, è in tutto e per tutto un essere di Paradiso, e tra i più eccelsi del Paradiso, ma è poi significantissima, rispetto alla nostra questione, per il suo discendere, nella qualità di guida e maestra divina, ai pensieri, ai sentimenti, ai discorsi, alle cure temporali e mortali. Beatrice si distacca essenzialmente da Virgilio per ciò che eccede i limiti de' loro rapporti con Dante: un'infinita malinconia per l'irremissibil perdita del sommo bene si aduggia, oltre quelli, nell'animo del dolce duca; l'infinita beatitudine della contemplazione di Dio, risplende in quello di Beatrice. Ma il loro carattere morale è, ne' rapporti con Dante, molto simile. Ambedue nello stesso modo sono guide di lui, e lo ammaestrano, e lo correggono, e lo riprendono, e sciolgono i suoi dubbii; ad ambedue nello stesso modo Dante si rivolge per ottener l'assenso ai suoi desiderii, o ricorre come a sicura e fida protezione ne' suoi timori. Orbene, la figura di Virgilio guida del nostro poeta, ci è presente alla fantasia come un

vero corpo che continuamente si fa seguace dei moti dell' animo, e li accompagna e li commenta col gesto. E noi lo ricordiamo prendere il suo alunno per mano, o a confortarlo ([1]) nel suo ingresso all' Inferno, o per incoraggiarlo ad ascoltar la « carità del natìo loco » e condurlo al cespuglio sanguinoso nella foresta delle Arpìe ([2]), o per prevenire lo spavento di lui prima di rivelargli che le apparenze di torri da lui scorte nel buio dell'ultimo pozzo infernale, non son torri ma giganti ([3]). Lo ricordiamo cingere a Dante il collo e baciargli il volto per manifestargli la sua viva ed affettuosa approvazione dopo le sdegnose parole contro Filippo Argenti ([4]);

([1]) E poi che la sua mano alla mia pose...
(Inf. III, 19)

([2]) Presemi allor la mia scorta per mano,
E menommi al cespuglio....
(Inf. XIII, 130-1)

([3]) Poi caramente mi prese per mano.
(Inf. XXXI, 28)

([4]) Lo collo poi con le braccia mi cinse,
Baciommi il volto....
(Inf. VIII, 43-4)

e abbracciarlo di nuovo per aiuto materiale, ma anche per isfogo d'un analogo sentimento, dopo la tremenda tirata contro Niccolò III e i papi simoniaci ([1]); e spingere il poeta con le animose e pronte sue mani fra le sepolture roventi degli eresiarchi ([2]), e dirizzare il dito al cielo parlando di Beatrice ([3]), e tentarlo nel fianco o per indicargli Nesso ([4]) o per indurlo a parlare a Guido da Montefeltro ([5]); e con mani e con cenni farlo riverente a Catone ([6]), e additargli con la mano

([1]) Però con ambo le braccia mi prese,
E poi che tutto su mi s'ebbe al petto,
Rimontò per la via onde discese....
(Inf. XIX, 124 e segg.)

([2]) E le animose man del Duca e pronte
Mi pinser tra le sepolture a lui..
(Inf. X, 37-8)

([3]) E ora attendi qui: e drizzò il dito.
(Inf. X, 129)

([4]) Poi mi tentò, e disse: Quegli è Nesso..
(Inf. XII, 67)

([5]) ....il mio Duca mi tentò di costa,
Dicendo: Parla tu, questi è latino.
(Inf. XXVII, 32-3)

([6]) E con parole e con mani e con cenni
Riverenti mi fe' le gambe e il ciglio.
(Purg. I, 50-51)

il primo balzo del Purgatorio per incoraggiarlo ad arrivarvi (¹), e così via.

La figura corporea di Beatrice è, invece, del tutto evanescente. Noi le attribuiamo, o dovremmo attribuirle, una parvenza di corpo oltrechè un volto, perchè nel Paradiso terrestre abbiam visto la sua veste « color di fiamma viva » (²), e perchè la vediamo di nuovo, nel cielo stellato, « eretta » verso la plaga

> Sotto la quale il sol mostra men fretta.
> (Par. XXIII, 12)

E ne deduciamo che tale parvenza ella debba aver frattanto sempre conservato, non potendosi supporre, senza cader nell'assurdo, che Dante altrimenti abbia taciuto del maraviglioso occultarsi del corpo della sua donna, prima, della sua maravigliosa ricomparsa, dopo. Senza dire che tale ricomparsa sarebbe prematura avvenuta prima dell'Empi-

(¹) O figliuol, disse, insin quivi ti tira,
Additandomi un balzo poco in sue..
(Purg. IV, 46-7)

(²) Purg. XXX, 33.

reo, e contraria alla progressione del riso, di cielo in cielo più vivace e, a prima vista, intollerabile. Gli è che quella parvenza di corpo Dante gliela attribuisce; ma quel che la sua intenzione concede il suo sentimento cancella. E il corpo di Beatrice, per la fantasia del poeta, è come se non esistesse. Tutta la potenzialità d'esprimere i moti dell'animo abbandona le membra, e si concentra e si intensifica nel riso e negli occhi; riso ed occhi sono tutto ciò che di Beatrice rimane: quello principalmente come estrinsecazione della felicità eterna ond'ella tratto tratto si abbevera volgendo il viso al cielo, questi soprattutto come interpreti de' suoi sentimenti e de' suoi voleri, come muti ma eloquenti rivelatori di ciò che passa per il suo animo. Una soprannaturale potenza fisica è già da Dante attribuita a quegli occhi, quando ci rappresenta come il loro fissarsi in alto basti a trasportare Beatrice e lui dal Paradiso terrestre alla sfera del fuoco, poi di qui nel cielo della Luna, e poi ancora da questo a quel di Venere; o come la virtù che lo sguardo

della sua donna gli « indulse » fu efficace a sollevarlo dal « bel nido di Leda », cioè dalla costellazione dei Gemelli, al Primo Mobile. Ora, una potenza che ha pure del sovrumano è quella accennata, tutta morale, che s'annida negli occhi di Beatrice e fa di essi soli due vivaci interpreti dell'animo di lei per gli occhi del poeta. E già dopo esser salita da carne a spirito, prima ancora che a Dante, ella era comparsa a Virgilio, nel Limbo, per avviarlo alla salvazione del suo diletto; e già Virgilio non può far a meno di ricordare a Dante la bellezza di quegli occhi da cui è stato colpito e che, di tutta la figura di Beatrice, sono l'unica parte che raccontando ei ritragga:

> Lucevan gli occhi suoi più che la stella.
> (Inf. II, 55)

Nè solo della bellezza, ma anche della loro eloquenza egli ha pure prima di Dante fatto esperienza:

> Poscia che m'ebbe ragionato questo,
> Gli occhi lucenti lagrimando volse;
> Perchè mi fece del venir più presto:
> (Inf. II, 115-7)

un volger d'occhi sufficiente da solo ad accrescer l'effetto d'un lungo ragionamento che è trasmissione d'una volontà divina.

E compiuta dai poeti l'ascensione della montagna sacra, Beatrice discende dal cielo e si offre alla vista di Dante. E molto prima ch'ella si sveli, quando ancor la veste, il velo e il manto la additano e nascondono a un tempo al suo fedele, già però lo splendore degli occhi oltrepassa ogni schermo, e Dante vede la sua donna

> Drizzar gli occhi ver *lui* di qua dal rio.
> (Purg. XXX, 66)

La concentrazione della bellezza e del potere espressivo di Beatrice negli occhi è dunque manifestamente accennata fin dal primo apparire di lei a Virgilio, fin dal suo primo apparire a Dante. E continua a manifestarsi in tutte le relazioni della donna col poeta durante il lor viaggio paradisiaco. Da quegli occhi Dante attinge la virtù necessaria alla contemplazione delle trascendentali bellezze di Paradiso, di cielo in cielo eccedenti sempre

più le umane posse; da essi aspetta l'assenso ai suoi desiderii, in essi legge aperto e chiaro tutto l'animo della sua donna. Dove non sono gli occhi è il sorriso o la semplice parola; ma altri gesti umani di Beatrice se ne cercherebbero invano in tutto il poema.

La concezione plastica di Beatrice è dunque in tutto simile a quella di Dante viaggiator del Paradiso. E la ritroviamo ancora in due altre figure d'anime sante che, transitoriamente, si mostrano in forma corporea.

Avanti alla porta del Purgatorio, mentre Dante è immerso nel sonno, a Virgilio compare Lucia. E quel che di lei il poeta ricorda, riferendo la visione al suo alunno, è che gli

> . . . .dimostraro
> Gli occhi suoi belli quell'entrata aperta.
> (Purg. IX, 61-2)

Maria, nella gloria dell'Empireo, si stacca un momento dalla contemplazione di Dio per ascoltare la preghiera del «suo fedel Bernardo». E come dimostra il Suo assentimento a tale preghiera?

> Gli occhi da Dio diletti e venerati,
> Fissi nell'orator, ne dimostraro
> Quanto i devoti prieghi Le son grati.
> (Par. XXXIII, 40-2)

Sono due altri esempii in cui l'espressione del pensiero o dell'affetto, in una figura interamente visibile, è tutta affidata al potere degli occhi.

Questa concezione plastica dello spirito beato visibile, mi pare, del resto, che concordi benissimo con la concezione degli spiriti beati in generale, come pure luci. Il massimo potere d'espressione psicologica col minimo elemento corporeo è il vertice a cui tende l'arte dantesca nella rappresentazione della figura umana, salendo dal mondo dei dannati, per quello dell'espiazione, a quello degli eletti. Ora questo vertice, elevato al sublime, produce, là dove non ci siano ragioni particolari che mantengano l'intera parvenza umana, la graduale riduzione di essa a un solo viso luminoso, nel cielo della Luna, a due occhi corruscanti, in quel di Mercurio, a una luce pura e semplice in tutti gli altri,

fino al cielo stellato. Tale riduzione, all'arte dantesca, che a quel corpo come strumento di linguaggio, per spontaneo sentimento estetico, aveva rinunziato anche là dove la parvenza corporea era supposta, non viene così a toglier nulla; offrendole anzi, di più, gli elementi del soprannaturale, del misterioso, dell'eccedente le posse e l'esperienza umana, conferiti alle anime dalla loro luminosità straordinaria, dalla loro perdita di ogni elemento di forma mortale. E dà poi modo al poeta di presentare quei nuovi spettacoli collettivi, decorativi e simbolici, che solo con l'oblio delle condizioni e delle forme umane erano possibili e scevri di ridicolo.

Sfruttato il nuovo sistema, nell' Empireo la ricomparsa dei corpi serve al poeta per dare alla sua visione un carattere stabile e definitivo, adeguandola alle condizioni eterne del Paradiso dopo il giorno supremo. E anche dal punto di vista puramente artistico, come la scomparsa della forma corporea gli sembrò nei beati un sublime rispetto alla visibilità dei dannati e degli espianti, così si

può credere che in grembo a questo sublime gli sembrasse spuntarne un altro nel ritorno alla visione dei corpi. È una singolarità assai frequente del sentimento umano quello di riporre l'ideal perfezione d'una cosa nell'uscir di sua essenza e partecipare d'un altr'ordine di fatti: così l'arte fa consister la sua maraviglia nel simular la natura, e il maraviglioso naturale si trova nell'illusione d'un'arte. Dante che nè all' Inferno nè in Purgatorio aveva mai dimostrato il suo compiacimento di veder le fattezze dei personaggi famosi con cui parla o che gli son mostrati, asceso in Paradiso sente nascer la brama di tale visione e la vagheggia come un desiderabile; e si fa ardito di pregar S. Benedetto che gli conceda la grazia di svelarsi a lui (¹), e « si abbaglia » per tentar di vedere S. Giovanni ch'ei crede sia in Paradiso con tutto il corpo (²); e come il pellegrino che contempla il Volto Santo si sente rapito a pensar che

(¹) Par. XXII, 52 e segg.
(²) Par. XXV, 118 e segg.

proprio quelle ch'ei mira furon le fattezze di Cristo, così si sente rapito il poeta alla vista delle reali sembianze di S. Bernardo [1]. E l'Empireo corona il suo desiderio colla maggior pienezza, mostrandogli nelle loro parvenze umane tutti quanti i beati.

Ma queste oscillazioni, queste contradizioni non vogliono poi dir troppo. Un sistema artistico non è un processo matematico, e trovare in esso un' incoerenza non vuol dire che un andamento generale del sistema non ci sia. E nella Divina Commedia è evidente il progressivo dissolvimento dell'interprete corporeo dall'Inferno all'Antipurgatorio e al Purgatorio e di qui in Paradiso.

Ora, che in questa concezione estetica che spunta nel secondo regno e si matura pienamente in cielo, il passaggio dell' anima dannata allo spirito purgante e da questo al beato, sia riguardato dal poeta semplicemente come un'ascensione verso l'ideale nobiltà umana, e che a tale crescente grado

[1] Par. XXXI, 103 e segg.

di dignità morale e non ad altro esse anime debbano il loro trattamento artistico, mi pare il più probabile. L' annullamento del corpo nella somma nobiltà dell'animo, anche fuori dei regni d' oltretomba, è un fatto tutto dantesco. La Beatrice della *Vita Nuova* oltre gli occhi e il sorriso non ci mostra che un vaghissimo saluto, niente affatto determinato nella sua materialità plastica. E per la donna del *Convito* quale altra lode maggiore sa trovare il poeta che quell'appassionata esclamazione: « Ah mirabile riso della mia donna... che mai non sentìa se non dell'occhio! »? [1]

Questa concezione estetica generale, potrebbe, a primo aspetto, sembrare un legittimo sviluppo, una più larga manifestazione del sentimento dantesco così ricco di stupendi effetti artistici, da noi già esaminato; quel sentimento che attenua sempre più l'estrinsecazione dei moti dell'animo come più si ascende in dignità ed « onestà » ne' grandi tipi umani del suo poema. E per Dante

[1] *Convito*, III, 8.

forse v' era quest' unità di concezione. Ma, chi ben consideri, sotto le apparenze d'una perfetta continuità estetica, si tratta invece di due ordini di fatti totalmente diversi e nettamente staccati. Nell' una l' attenuazione dei moti del corpo importa, nei vincoli che legano l' anima al suo interprete fisico, un rallentamento tutto e solo estrinseco. Poichè anche il frenare i moti spontanei è, infine, sebbene in modo negativo, un gesto; è la diretta manifestazione plastica d'un sentimento. E quando il poeta ritragga colui che assume quel contegno, per il lettore quel corpo che gli è presentato, quel Sordello, ad esempio, quel Farinata degli Uberti, perchè in luogo di agitarsi stia invece raccolto in un' attitudine calma o teso in una superba rigidità, non perde niente della sua espressione, del suo valore psicologico. È sempre un' eloquenza fondata sulla visione d' una forma, sulla percezione d'un contegno fisico intimamente connesso con uno stato d'animo, e per nulla evanescente quantunque manchi il moto, l' agitazione. — Invece nell' altro ordine di

fatti, di cui è tipico il Paradiso, il rilasciamento di quei vincoli tra l'anima e il corpo si manifesta come reale nell'animo del poeta, che non percepisce e non ritrae più quella parvenza corporea come interprete d'un sentimento. Nell'un caso languisce il solo moto, nell'altro svanisce addirittura la forma, e con essa ogni espressione, ogni effetto artistico.

Di tutt'altra natura potrebb' essere invece la legittima radice psicologica del procedimento dantesco, qualora si volesse considerare da lui applicato agli esseri del Paradiso non in quanto esprimono un ideale di nobiltà, ma in quanto son soggetti alle particolari condizioni fisiche del loro regno.

L'associazione ideale per cui noi in un'attitudine corporea leggiamo uno stato d'animo, non è fondata sulla sola esperienza esterna; ma l'esperienza interna vi ha la più larga parte, ed è quella che più contribuisce alla sua efficacia. Quel certo gesto esprime per noi quella data condizione dell' animo, non solo perchè siamo abituati a vederlo ripro-

durre ogni volta che quella condizione si verifichi in altrui; ma perchè è il gesto a cui spontaneamente ci atteggiamo ogni volta che predomina in noi quella stessa condizione psicologica. E fra questa e quello c' è un nesso tutto intimo, soggettivo, di convenienza fisiologica. Ora, trasportiamoci nel mondo paradisiaco di Dante, ove la gravità e, in generale, le resistenze fisiche sono abolite. È abolito naturalmente con esse il senso muscolare, su cui si fonda la percezione di quel nesso fisiologico, abolito quindi il significato che per noi hanno i varii atteggiamenti della nostra stessa persona, cancellato quindi ancora nella percezione del gesto altrui quel tanto d' espressione che esso riceve dalla proiezione del nesso soggettivo sul fatto oggettivo.

Il fenomeno artistico osservato in Dante potrebbe dunque essere una rigorosa conseguenza fisio-psicologica della scomparsa dal Paradiso delle leggi fisiche di questo mondo, tanto più che tale effetto era poi legato alla sua causa, anche da un'ovvia analogia. Come

nel campo del maraviglioso fisico la potenza materiale del corpo si moltiplica, e coi minimi moti, con semplici cenni, con semplici sguardi si fa produttrice di grandiosi effetti, quale, per es., il salir velocemente da un cielo all'altro, così nel campo intellettuale si moltiplica la potenza espressiva delle più eloquenti parti di esso corpo, e quel che nel nostro mondo è detto dall' atteggiamento marcato di tutta una figura, lassù è eloquentemente espresso da un solo volger d'occhi, da un solo sorriso.

Certo è però che i due ordini di fatti, per quanto connessi fra di loro da rapporti causali ed analogici, hanno un valore estetico di diversissima portata. Il corpo in quanto è peso, in quanto è ostacolo all' incondizionata libertà fisica, si oppone a un naturale desiderio umano; e la sua eliminazione è spontaneamente concepita come fonte di beatitudine. Ma il corpo come strumento per l'adeguata espressione del proprio animo, di un più innato e imprescindibile desiderio della nostra natura è invece sodisfazione ed ap-

pagamento, e, come tale, il suo annullarsi non può in nessun modo essere pensato come parte d'uno stato felice. — E così pure, il più grande effetto materiale con la minima causa apparente in colui che lo produce è un vertice a cui in realtà tende la concezione poetica della potenza fisica. All'immagine maravigliosa dell' essere potente oltre natura, di cui è tipo il Giove d'Omero che con un girar di ciglia fa tremare l'Olimpo, si arriva naturalmente col prolungar nell' ideale la traccia empirica del nostro sentimento, che segna una diminuzione di sforzo causale col crescere della potenza. E la libertà illimitata di muoversi in ogni senso, l'ascensione vertiginosa prodotta dal semplice appuntar lo sguardo sull' oggetto desiderato, e simili concezioni dello stato di Paradiso, comuni a Dante e alla fantasia popolare, rispondono al sentimento spontaneo dell'uomo e sono ricche di effetti estetici.

Ma il ritrarsi, il concentrarsi ne' soli occhi e nel solo sorriso, di tutta l' eloquenza plastica del corpo umano, è un processo che

nel nostro sentimento non si accenna davvero; e per quanto si possa esser d'accordo con Dante fino a quando, nel *Convivio* (III, 8), afferma esser gli occhi e il sorriso « balconi dell'anima », perchè « in quelli due luoghi quasi tutte e tre le nature dell'anima hanno giurisdizione », e perchè « quivi essa avvegnachè quasi velata, spesse volte si dimostra » (¹); non si può però affatto dedurne che quelle due parti siano le sole degne interpreti dello spirito in un essere idealmente superiore. Il *desideratum* d'un corpo insignificante coi soli occhi e la sola bocca esprimenti un pensiero, un affetto, una volontà, non è umano; ed è antiestetico perchè fuori

(¹) Lo Hegel, nel suo *Corso d'estetica*, dice: « La bocca e l'occhio hanno per questo riguardo », cioè come interpreti dell' anima, « la più gran mobilità e la capacità di ricevere e d'esprimere ogni sfumatura di passione, ogni movimento determinato dell'animo » (Parte III, sez. 2, cap. 1, § 2, n. 1). E nel capitolo seguente: « Dopo l'occhio, la bocca forma la più bella parte del viso, quando essa sia foggiata non come organo per la funzione del mangiare e del bere, ma secondo il suo significato intellettuale. Per questo riguardo essa la cede solo all'occhio per la varietà e la ricchezza dell'espressione (§ 2, n. 1).

non solo della nostra esperienza, ma di quelle tracce segnate nella nostra esperienza, che sole, prolungate di là dai limiti del reale, dànno origine al maraviglioso poetico e fantastico.

Insomma, l'immaginazione d'un mondo in cui le nostre leggi fisiche siano abolite, a voler restare coerenti in tutte le sue conseguenze diviene qualcosa d'artisticamente impossibile. La fantasia popolare ne sfrutta quel tanto che è capace di begli effetti, e per il resto l'abbandona; e conserva alle anime beate figura, gesti, movenze. Il poeta, ci sia poi in tale suo procedimento un più o men chiaro e rigoroso proposito, è di fatto più coerente, non c'è che dire. Ma la coerenza in questo caso, bisogna convenirne, esteticamente parlando produce un regresso. L'arte di Dante, dalla perfetta corrispondenza tra la forma e l'idea, che caratterizza l'arte classica, passa nel Paradiso a un'arte simbolica, in cui la forma è dell'idea puro segno convenzionale. È l'arte dei popoli primitivi (¹),

(¹) Cfr. Hegel, *Corso d'estetica*.

l'arte bambina, l'arte che cerca ancora la sua strada. E non sembri sacrilegio parlare in questo modo di Dante. Sacrilegio più grande che mancar di sincerità, col divino poeta non si potrebbe commettere, e tutti dobbiamo convenire che se egli nel suo Paradiso ci avesse descritta qualche figura di anima eletta, Beatrice o altra qualunque, atteggiata dal rapimento della visione divina, o dall'ardore d'uno slancio di sublime carità, o dall'ineffabile godimento infuso in lei dalle melodie angeliche; se nella Divina Commedia accanto alle figure michelangiolesche dell'Inferno, campeggianti nelle tenebre dell'aer senza stelle, potessero contemplarsene, circonfuse dagli splendori di Paradiso, altre più soavi, simili a quelle carezzate dal pennello devoto dei pittori umbri, del beato Angelico, dell'Urbinate, avremmo una ragione di più per ammirare il divino poeta.

Per fortuna, se non in una figura di tal genere, e se non in Paradiso, gli effetti d'una saggia compenetrazione degli elementi este-

tici d'un maraviglioso fisico, con quelli di una concezione umanamente plastica, si rivelano una volta in una figura della Divina Commedia; che è uno dei più maravigliosi frutti dell'arte dantesca. È un essere di Paradiso, ma rivestito d'apparenze umane, forse perchè scende in mezzo ai dannati a cui Dio non vorrebbe concedere un saggio delle « gioie care e belle » del Suo regno. Se è così, la ragion teologica ci ha fruttato questa volta un capolavoro artistico. Si tratta del messo del cielo che scende ad aprire le porte della città di Dite, chiuse « nel petto » a Virgilio dalla protervia dei demonii. Chi sia questo messo, a noi ora poco importa; e, pur convinti che possa esser soltanto un angelo, non indugiamo a sostenerlo. In questo momento egli è per noi un essere divinamente potente; e, a considerar la sua rappresentazione artistica, ciò basta.

Il suo intervento si compie nel più sfrenato imperversare delle potenze infernali, nel momento e nel luogo in cui tutto si agita, tutto freme, tutto vibra, tutto rabbiosamente

minaccia: mentre gl'iracondi da un lato si percuotono

... non pur con mano,
Ma colla testa, col petto e coi piedi,
Troncandosi coi denti a brano a brano;

mentre i diavoli dall'altro sbattono violentemente le porte sul petto a Virgilio, e su dalle torri affocate si son « ritte ratto » le tre furie infernali, fendendosi il petto con le unghie, battendo le palme, gridando in modo orribile, invocando Medusa a far di smalto il poeta. « Non avea membro che tenesse fermo » ha detto questi, scolpendo Cerbero con uno de' suoi versi immortali. A tale verso corre spontaneo il pensiero sotto le porte della città di Dite, come se tutta quella plaga infernale non fosse che una feroce bestia, fremente, urlante, minacciosa.

Ed ecco, tutto questo violento moto di rabbia improvvisamente cede il luogo ad un altro non men vivo del più disperato terrore. Giunge a Dante « un fracasso d'un suon pien di spavento », di cui fremono ambedue le sponde stigie. Si direbbe l'improvviso so-

pravvenir d'un turbine estivo che investe la selva e

> ... senza alcun rattento
> Li rami schianta, abbatte e porta fuori:
> Dinanzi polveroso va superbo,
> E fa fuggir le fiere ed i pastori.

E al fracasso misterioso e alla visione confusa, succede la visione chiara. Son più di mille anime distrutte che fuggono per l'acqua come una rana fugge innanzi al serpe. E che cosa è mai la potenza immane avanti a cui tanta rabbia è annientata, tanta protervia rintuzzata, tanto moto d'ira convertito in un precipitoso moto di terrore? Davanti a che cosa fugge l'Inferno? — Davanti ad « un ». In questo « uno », che solo da ultimo ci è presentato, si concentra immediatamente tutta la grandezza, tutta la potenza che argomentavamo dai portentosi effetti narrati. Il tremar delle sponde, la similitudine del vento impetuoso richiamato al pensiero anche nella grandiosità ed imponenza de' suoi effetti materiali e visibili, i mille fuggenti, tutto aveva ampliato e dilatato ad enormi proporzioni la

capacità della nostra fantasia. Quell'« uno » comparisce, ed occupa e riempie tutta di sè tale fantasia così predisposta; e solo presentandosi, è già una figura colossale. E l'effetto deve aumentare ancora: calmo, composto, silenzioso è quell' uno. Di lui Dante non osserva altro moto che quello con cui rimuove di tanto in tanto l'aer grasso dal volto. E par « lasso » di quella sola angoscia. Poi, non gesti minacciosi, non sguardi biechi, non parole d' ira. L'antitesi è completa: da un lato i mille, dall' altro l' uno, di qua la fuga, di là il passo (¹), di qua le grida ter-

---

(¹) Che « al passo » significhi « di passo », cioè « non di corsa », mi pare indubitato, dal momento che l' espressione non può prendersi nel senso di « passaggio », di « traghetto », di « luogo ove si traversa »: e per la ragione topografica che tale passaggio è lontano dal luogo dove si trovavano allora i due poeti, se essi, dopo aver varcato lo Stige, non giunsero alle porte di Dite « senza prima far grande aggirata »; e per la sconvenienza estetica che il messo del cielo avesse motivo e bisogno di traversar la palude proprio dove la traversava Flegias con la sua barca. Sarebbe una limitazione, una circoscrizione troppo ripugnante al concetto d'un essere superiore, libero affatto dalle leggi d'abisso.

ribili, di là il silenzio. Ancora due tocchi all'aspetto e all'opera dell'essere divino, e la figura è compiuta:

> Ahi quanto mi parea pien di disdegno!
> Giunse alla porta, e con una verghetta
> L'aperse, chè non v'ebbe alcun ritegno.

È il sublime della potenza fisica espressa nel maraviglioso de' suoi effetti materiali; ma, insieme, il sublime della grandezza morale conscia e sicura di sè stessa, rivelata in una rappresentazione tutta plastica e tutta umana. Così, tra le figurazioni dantesche, il più bel frutto di Paradiso è maturato al fuoco dell'Inferno.

VI.

A prescindere dalle pecche d'un'arte non in tutte le sue immaginazioni e i suoi prodotti uguale a sè stessa, e che, del resto, pur dal suo difetto ha saputo trarre maravigliose bellezze, la Divina Commedia è adunque nel suo complesso un libro in cui l'a-

nimo umano riceve la più stupenda illustrazione plastica.

L'importanza di tale illustrazione potrà adeguatamente comprendersi, ove si pensi ciò che in natura ha di espressione efficace ed inarrivabile dalla parola, il linguaggio sintetico dei gesti, o, per adoperare la più comprensiva e generica denominazione dantesca, dei *reggimenti* umani.

La parola è segno dell'idea, e l'idea è un cristallo solido, preciso, immutabile, di quel fluttuante, incerto, mutevole materiale psicologico che è il sentimento. Il quale sarebbe comunicabile altrui col linguaggio in modo compiuto e adeguato, se precisandosi, o, continuando la metafora, cristallizzando in idee, una parte non ne divenisse impalpabile e non andasse irrevocabilmente perduta. Il progressivo sviluppo del linguaggio ha profondamente alterato la psicologia umana. Anche senza dover comunicare altrui il proprio stato psicologico, all'uomo colto, si potrebbe quasi dire ad ogni uomo, qualunque condizione d'animo si determina spontaneamente

in idee, ossia in parole, pensate se non dette. Ma dentro la coscienza propria tali idee, punti chiari fissi in mezzo all' ondeggiare oscuro e vago del sentimento, sono solo una parte di quel che noi proviamo. Si determina, ossia si pensa con più o meno spontaneità e consapevolezza ciò che si può; si sente vagamente il resto; e il totale è l'affetto, la passione in tutta la sua pienezza. Volendo esprimerla altrui, solo quella parte determinata, cristallizzata, ne offre la possibilità. E per questo le violentissime passioni, che si oppongono al processo determinativo del pensiero, rimangono spesso mute. Esse restano tutte allo stato di materiale incomunicabile.

Ma l'insufficienza stessa della parola è stata causa che l'uomo abbia mantenuto un altro mezzo d'espressione del suo animo, sintetico e immediato: la mimica, «i reggimenti»; insufficiente anch'esso da solo perchè troppo privo di precisione ideale, ma potentissimo come ausiliare della parola. Tutto il materiale impalpabile e incoercibile che va perduto nel-

l' analisi del linguaggio, si raggruppa con potente coerenza nella sintesi dell' atteggiamento. Quel non so che di vago, d'incerto, d' inesprimibile, che la parola non coglie e non costringe, si offre immediatamente ed eloquentemente nell'andatura, nel gesto, nello sguardo, nel sorriso.

Ora, il fatto naturale ha il più fedele riflesso nel campo artistico. Certo il grande scrittore nel processo di riduzione del sentimento indeterminato in idee determinate giunge quasi ad esaurire la totalità di quello: sia che la massa fluttuante sentimentale si risolva in una moltitudine d'idee particolari, sia che resti più concentrata in una o poche grandi idee comprensive, potenti di per sè sole a dar l'espressione quasi adeguata dello stato psicologico. Ma nel primo caso la rappresentazione successiva e staccata di ciò che in natura è contemporaneo ed uno, toglie efficacia; nel secondo la sintesi è piuttosto una potente semplificazione che una vera total comprensione di tutti gli elementi sentimentali. Il processo è schematico, ed ha la grande

intensità, ma pur l'incompleta estensione degli schemi. Il poeta, peraltro, può ben mettere il piede nel campo della plastica; e se in questo dominano più assolutamente e più propriamente il pittore e lo scultore, anch'egli può trarne profitto in quanto e fin dove la parola è capace di rappresentare le forme, gli atti materiali. E con tale rappresentazione, secondochè la sua poesia è analitica o sintetica, egli conferirà ad essa nell'un caso quell'unità, quel collegamento perfetto nella cui mancanza è il difetto del genere; nell'altro quella maggior pienezza di riproduzione che il carattere semplice e schematico del genere lascia desiderare: sempre, insomma, quel tanto del sentimento che è ondeggiante, indefinito, intraducibile, e che, risolto in linguaggio fonico, non potrebbe concepirsi che come musica.

Di tale potente aiuto della plastica abbiamo appunto visto come Dante si sia largamente servito. L'animo, il carattere, il movimento psicologico d'un suo personaggio, che la parola con nessun equivalente ideale

sarebbe riuscita a ritrarre, egli lo scolpisce plasticamente. E questa è l'opera di sommo artista che abbiam tentato d'analizzare e di esporre.

Per la quale, poi, tanto più dovremo ammirare il divino poeta, se considereremo la schietta originalità che in essa egli dimostra rispetto ai poeti classici, pur da lui ritenuti modelli insuperabili nella composizione de' poemi: Virgilio, Ovidio, Lucano, Stazio, i quattro degni di entrare in ischiera col divino Omero, dal Nostro, ahimè!, non conosciuto ed amato « se non come per fama uom s'innamora ».

Solo pochi gesti che racchiudano un significato psicologico si disegnano nelle opere di questi poeti, e sono poi in gran parte di quelli così obbligati, così stereotipati, così proprii dell'osservazione più ordinaria e superficiale; sono, insomma, tanto luoghi comuni, che il loro valore artistico, è, si può dire, nullo. Così è, per es., l'atto assai frequentemente ripetuto di tender le braccia o

le mani, per imprecazione, supplica, preghiera, verso un oggetto, verso una persona, verso il cielo [1]; così il tenere gli occhi o il volto fissi per attenzione [2], o chini a terra per pudore o gravi pensieri [3]; così l'imporre silenzio con la mano [4], o lo scuotere il capo come segno d' animo triste [5]. E qualcosa di questo genere, e che si fonda per di più sopra un costume, un' usanza, ed esce quindi dal campo puramente psicologico, è il *plangor*, il percuotersi il petto delle persone addolorate, tanto frequente soprattutto in Ovidio. — Alcuni altri aspetti fisici dai classici ritratti, hanno una stretta relazione con lo stato dell'animo, ma sono fatti puramente involontarii e naturali, come il pallore [6], il rossore [7], il drizzarsi delle

[1] Per es. Aen. III, 176; IV, 685.... Theb.ª X, 386.... Metam. III, 404, 441; V, 215; VI, 279.
[2] Aen. II, 1; VI, 155; VIII, 520.
[3] Theb. I, 673; II, 173, 366; X, 687.
[4] Theb. I, 204...; Met. I, 205-6.
[5] Met. XIII, 642-3.
[6] Aen. IV, 280... Phars. VIII, 54.
[7] Theb. II, 230.

chiome [1]; e qualche altro, se non è un fatto proprio fisiologico, deriva però da una necessità tutta fisica, da un bisogno tutto materiale: come è, per es., il porre la mano agli occhi per riparare il soverchio lume [2], o il fare un passo indietro trovandosi improvvisamente di fronte al nemico [3]. Resta dunque appena qualche figura atteggiata in modo da esprimere eloquentemente il proprio animo, con una vera potenza plastica; e se dovessi precisare, di esempio illustre non potrei, anzi, citarne che uno: Didone, scolpita nella sua marmorea rigidità, cogli occhi fissi al suolo ed il volto immobile come il suo animo, alle preghiere e alle scuse che Enea le rivolge incontrando l'ombra di lei nel suo viaggio infernale [4]. Una figura simile, ma meno delineata, è quella di Enea

[1] Aen. IV, 499...
[2] Met. II, 276.
[3] Aen. II, 378.
[4] Illa solo fixos oculos aversa tenebat,
Nec magis incoepto vultus sermone movetur
Quam si dura silex aut stet Marpesia cautes.
(Aen. VI, 468 e segg.)

che, già fermo nel suo proposito di abbandonar la regina, ascolta con occhi immobili, come di uomo che non vuol commuoversi e sa di non poter recedere, le preghiere e le suppliche di lei (¹). E due eloquenti pitture di sguardi sono quella di Didone, che mentre Enea le riconferma quel suo proposito, irremovibile per decreto divino,

... aversa tuetur
Huc illuc volvens oculos, totumque pererrat
Luminibus tacitis (²);

e quella che Ovidio fa di Ulisse, il quale, prima d'incominciare a perorar la sua causa nella questione delle armi d'Achille, a simulare astutamente un imbarazzo, una timidezza che tanto più di forza daranno alle sue ragioni, tiene per un poco gli occhi rivolti a terra (³).

In tutti e quattro i poemi classici da lui

(¹) Ille Jovis monitis immota tenebat
Lumina et obnixus curam sub corde premebat.
(Aen. IV, 331 e segg.)

(²) Aen IV, 362 e segg.

(³) ... oculos paulum tellure moratos
(Metam. XIII, 125).

ammirati, questa è tutta la messe che Dante poteva raccogliere. Ben povera messe, come si vede (¹), specialmente se si confronti allo

(¹) Riesce curioso osservare come il conte Cassi, nella sua notissima traduzione della Farsaglia, abbia aggiunto di suo quell'elemento di cui appunto osserviamo la scarsità in tutti i poemi classici: scarsità che in Lucano poi è quasi addirittura un'assenza. Forse tale assenza, a lui che si rivela studioso di Dante pei molti versi della Commedia cacciati nella sua traduzione, sembrava troppo grave difetto, e si studiò di ripararlo. Certo è che in alcuni luoghi un cenno di Lucano diviene nel Cassi un quadretto, e in altri il quadro, e talora un pienissimo quadro, è addirittura inventato da lui.

Così p. es., le parole:

Tunc [Cato] respicit omnes
In coetu motuque viros...
(IX, 224-5)

divengono pel traduttore

Imperturbato gli occhi
Sul congiurato stuol volgendo in giro,
Sol con la maestà della sembianza
Gl'impedia d'andar oltre.

E questi altri versi, in cui si parla di Cornelia che vede da lungi uccidere Pompeo:

Ut non tam patiens Cornelia cernere saevum
Quam perferre nefas, miserandis aethera complet
Vocibus...
(VIII, 637-9)

sfoggio cui quei poeti s'abbandonano nelle descrizioni plastiche il cui valore sia limitato alla forma in quanto è forma, non in quanto è interprete d'un pensiero, d'un affetto; principalissimo fra questi Ovidio, le cui numero-

---

divengono, per pura invenzione del Cassi:

Or chi narrar le disperate angoscie
Di Cornelia potrà? Dal naval bordo
Tutta fuor pende, e pallida la faccia
Come di larva, rossa le pupille
E con le mani ai crini, ognor col viso
Al suo Pompeo ritorna; e quelle spade
Ch'ella torria nel proprio sen piuttosto
Che di vederle contro lui converse,
La feriscon nell'anima a ogni colpo.
Affannosa, insensata, delirante,
Contro il ciel si rivolge e cerca accenti
Da imprecar le supreme ire; ma accenti
La misera non trova, e se li trova
Le si sommergon tra' singulti. In atto
Or di pietade or di furor distende
Verso i crudi carnefici le braccia;
Or co' cenni degli occhi e della mano
Addita a noi l'infame riva e tutti
Con la sola visibile favella
Incuora alla vendetta. Ma sì tosto
Ch'ella disciolse i nodi della lingua,
Che l'impeto del duol ristretti avea,
Co' suoi gridi le sorde aure percuote.

sissime descrizioni di tramutamenti d'uomini in animali, in piante, in sassi, in fiumi, sono parti maravigliosi d'una straordinaria fantasia, largamente, ed in ispecie alcuni, sfruttati da Dante in quelle sue stupende trasformazioni dei ladri.

Del resto, è appunto lo studio e l'amore con cui Dante seguiva e imitava i grandi poeti latini, è appunto l'abbondanza di materiali e d'immaginazioni che in imitazioni e reminiscenze ei trasfuse dai loro nel suo poema, è appunto la profonda venerazione ond'egli onorava que' suoi maestri, che rende tanto più meritoria e tanto più maravigliosa la libertà con cui egli non si peritò di fregiar la sua poesia d'un ornamento dai suoi modelli quasi del tutto negletto, e pur così immensamente efficace nella viva pittura dell'animo umano.

L'uomo è, suppergiù, sempre quello; e tra il greco de' tempi d'Omero e un uomo civile del giorno d'oggi le differenze sono, nel gran fondo psicologico, almeno virtualmente, assai men forti di quel che non possa credersi. Ma l'arte ha subito di gran varia-

zioni, perchè non sempre essa ha posto gli stessi limiti alla materia reputata degna de' suoi sguardi. E le sue varie forme e i suoi varii periodi hanno escluso sempre dal loro campo materiali ed elementi che pure, trattati in altre forme e in altri tempi, han prodotto dei capolavori. Questo convenzionalismo artistico racchiude il gusto critico in angustissimi cancelli. Tutti sanno quale disastroso effetto producesse in Francia, alle prime rappresentazioni del teatro di Shakespeare, pur raffazzonato *ad usum Gallorum*, il sentir nominare sulla scena cose e fatti che sembrarono troppo indegni del coturno, perchè troppo connessi con necessità, condizioni e sentimenti d' ogni giorno. Ma chi poi da quel convenzionalismo riesce molto più difficilmente a liberarsi, sono gli ammiratori e gl'imitatori d'una certa forma d'arte. Alla natura, che è fonte d'ogni bellezza, per essi si sostituisce quel tanto di natura che l'arte modello ha ritratta, e in quelle forme, in quelle parvenze, in quell' aspetto in cui essa è stata ritratta. E tutto ciò che è fuori

del campo di questa circoscritta natura di seconda mano, è condannato inesorabilmente.

Immensa, quindi, dev'essere la nostra ammirazione per Colui che, tutto preso dall'arte de' suoi maggiori, riconoscendo da essi ogni suo valore poetico, reputandoli modelli insuperati e insuperabili dello scriver poemi, aveva però aperti gli occhi e gli orecchi alle forme e alle voci della genuina natura madre; e le accoglieva nel suo poema, contemplando questa piantato sulla rocca dell' arte classica come su di una specola eccelsa, non rinchiusovi dentro come in una prigione, e aggirandosi per le mille bellezze di essa natura appresso allo squisito gusto latino come a un aureo filo conduttore, che non accennava menomamente a ritorcersi per lui negli anelli d'una servile catena.

APPENDICE I

Matelda allegorica.

Per tentar di determinare, con maggior probabilità di dar nel vero, qual sia l'allegoria riposta nella dolce quanto arcana figura di Matelda, credo che bisogni incominciare dal domandarsi dove, cioè in quali condizioni, in quali atti, in quali parole della donna dantesca quell'allegoria va cercata. Ella compare al poeta, giunto da poco nel Paradiso Terrestre, di là dal fiume Lete, cantando e cogliendo fiori. Di lei s'accende nell'animo di Dante un desiderio ardentissimo, espresso con colorito e sentimento addirittura profani. La bellezza di Proserpina quando fu rapita da Plutone, lo splendor degli occhi di Ve-

nere innamorata, l'odio di Leandro per il burrascoso Ellesponto che lo divideva dalla sua diletta Ero, sono le similitudini che, parlando a Matelda e raccontandone al lettore, fioriscono nella mente del poeta per esprimere la bellezza della donna, il desiderio che di lei in lui s'accese, e il suo odio per il fiume Lete che, attraversandogli la strada, gl'impediva di raggiungerla. Matelda incomincia a parlare; e le sue prime parole sono una spiegazione, una giustificazione del suo aspetto ridente. Segue uno schiarimento a Dante su certe condizioni del Paradiso Terrestre e sui fiumi che lo attraversano. Poi si muove, invitando il poeta a seguirla: e la prima e più lunga e più ricca scena di questa soave attrice del poema sacro, è terminata. Ritorna ella in azione più tardi, quando Dante, rinvenendo dal suo deliquio, si trova immerso nel Lete e trascinato per l'acqua appunto dalla bella donna. La quale lo offre poi alle virtù cardinali; e non compare più fino a quando Beatrice le affida il suo fedele perchè lo tuffi in Eunoè, il che ella subito esegue; e la sua parte è con ciò del tutto esaurita.

Ora, che queste condizioni, questi atti, questi discorsi di Matelda siano tutti quanti stoffa allegorica, a prima vista si può affermare di no. P. es., la lunga trattazione sulle cause del vento da cui son mosse le fronde della divina foresta, sulla fecondità di essa selva da cui il vento attinge i germi di tutte le piante terrestri, sulla derivazione e sul potere dei fiumi Eunoè e Lete che in essa hanno sorgente, sulla destinazione del luogo, sulla condizione felice dell'umanità primitiva che lo abitava, tutta questa trattazione, dico, non c'è motivo di ritenerla allegorica, ed è ovvio crederla attribuita a Matelda per la sua sola condizione di abitatrice della beata regione: come senz'ombra di veste allegorica, talora pur nella valle d'Inferno, e spessissimo, quasi di regola, su per la montagna sacra, di cui Virgilio è inesperto quasi quanto il suo alunno, varie anime si sono fatte volta a volta guide e maestre di Dante, con lo spiegargli e insegnargli bene le condizioni delle varie parti de' regni d'oltretomba che esse hanno per sede.

Ma a questa eliminazione di materiali suggerita alla prima, un'altra deve parer neces-

sario farne seguire, per poco che si rifletta più addentro su tutto l'episodio. Se noi consideriamo allegoricamente la figura di Matelda in quella che potrebbe dirsi la sua prima scena, ella rappresenta allora ciò che Dante desidera vivamente ma non può raggiungere perchè non può traversare il Lete; o, sostituendo a questo fiume il suo sicuro equivalente allegorico, perchè non può dimenticare i proprii peccati. — Se la consideriamo, pure allegoricamente, al suo rientrare in azione, ella, in quanto tuffa Dante nel Lete e poi in Eunoè, deve personificare ciò che toglie all'uomo la memoria de' proprii peccati e ravviva quella delle buone opere. — Ora, almeno per quel che riguarda l'oblìo, la contradizione tra le due allegorie è evidente. Matelda dovrebb' essere ciò che non si può raggiungere senza aver prima dimenticato le proprie colpe, e insieme ciò che le fa dimenticare: causa ed effetto a un tempo, antecedente e conseguente della cosa medesima; il che, possiamo ben usare nella sua rigida assolutezza un'espressione dei matematici, è assurdo.

Tutto sta dunque a vedere dove sia più

conveniente trovare l'allegoria: se nella Matelda vagheggiata da Dante o nella Matelda agente su Dante, se nell' oggetto del desiderio del poeta o nello strumento della sua purificazione. La maggior parte, per non dir tutti, gl'interpetri hanno preferito vederla nella seconda Matelda, volgendo a significato allegorico la prima, soltanto per la sua operazione di coglier fiori. Noi preferiamo invece in tutto e per tutto la Matelda da essi trascurata.

Ed in primo luogo, è ragionevole che in qualunque episodio misto di senso allegorico e di senso proprio, tra ciò che è necessario alla lettera di esso e ciò che non è necessario, debba *a priori* ritenersi allegorico il non necessario. Ora, nell' episodio di Matelda quel che potrebbe benissimo non esserci è la separazione di lei da Dante per mezzo di Lete, il trasporto subitaneo del poeta per la sua bellezza, il desiderio ardente di raggiungerla. Mentre invece solo Matelda poteva immerger Dante nel fiume, visto che con tutte le anime è lei a compiere tal fun-

zione ([1]), e che sarebbe riuscito strano rompere la consuetudine investendo, per il solo poeta, di quell' ufficio un altro personaggio. E, si

([1]) Non mi par che se ne possa seriamente dubitare. Esplicitamente è detto (Purg. XXXIII, 125) che Matelda invita Stazio a seguirla con Dante alla traversata di Eunoè, con le parole: « Vien con lui »; e quindi è ragionevole supporre che anche lei gli abbia fatto traversare il Lete. E Stazio non ha proprio nulla che giustifichi un trattamento singolare rispetto alle altre anime di Purgatorio.

Soli argomenti che possano addursi in contrario sono che Dante di un trattamento comune a tutti gli spiriti purgati non parla, e che ei non dice, almeno quanto a Lete, che sia pur Matelda a farlo traversare a Stazio. Ma se tutto ciò che nella Commedia è taciuto dovesse solo per ciò essere escluso dalla concezione e dalle intenzioni di Dante, troppe cose bisognerebbe supporre che farebbero a calci col più elementare buon senso. E d'altra parte, se un argomento negativo deve aver valore, non è poi più logico vederne uno nel tacer del poeta sul modo diverso con cui, posto che Matelda avesse tratto pei due fiumi Dante solo, Stazio avrebbe compiuto la traversata, e concluderne che quel modo non fu diverso niente affatto e che il creduto privilegio di Dante è, invece, il trattamento comune a tutti? Silenzio per silenzio, mi pare miglior criterio indurre da quello che sarebbe negligenza d'informare il lettore d'un fatto singolare, caratteristico, degno d'esser notato. E ancora, se Matelda non fosse ausiliatrice di tutte le anime, queste dovrebbero esser guidate al duplice bagno da un istinto, da un naturale impulso; e da un impulso assai singolare e precisato ne' suoi particolari, ben diverso da quello generico che spinge

badi, per le altre anime la traversata di Lete non ha il senso allegorico che ha per Dante, il cui viaggio è adombramento della storia dell' anima umana in questa vita. Per esse traversar Lete è una realtà senza secondi si-

le anime infernali verso Acheronte, o fa levare quelle di Purgatorio quando il lor tempo di dimora in uno dei balzi è scaduto; da un impulso addirittura topografico, che le spingesse giusto prima verso Lete e poi verso Eunoè (i quali, si noti, non si attraversano necessariamente alla strada di chi arrivi nella divina foresta), facendo sentir loro una duplice voglia di bagnarsi, e, se si può argomentare dalla traversata letèa di Dante, di bagnarsi con certe formalità e in un certo modo rituale che non si capisce troppo bene come avrebbero potuto tenere da sole.

Ma, pur ammettendo la possibilità *a priori* d'una tale immaginazione dantesca, certo è che si tratterebbe anche qui d'un fatto così singolare e caratteristico, che il poeta non avrebbe mancato di farlo osservare in Stazio. Invece, un silenzio completo. Stazio non dimostra alcun impulso spontaneo: arrivato nel Paradiso terrestre ei non s'avvia niente affatto verso Lete, nè mostra d'essere informato di nulla di ciò che deve compiere; ma con Virgilio, quasi a rimorchio del desiderio di Dante d'inoltrarsi nella « divina foresta spessa e viva », segue i passi di lui, e non lo troviamo di là da Lete prima di Dante stesso. — È insomma un silenzio da cui pur questa volta è lecito indurre che il fatto taciuto non esista.

Non parlo del « come tu se' usa », che potrebbe alludere a un carattere morale della Matelda storica, dato che questa fosse stata un' attiva confortatrice di anime; quantunque non so vedere perchè dovrebbe abbandonarsi

gnificati, l'oblìo che bevono nella sua onda un reale oblìo, l'azione di quell'acqua qualcosa di tutto materiale; e non potrebbe perciò vedersi in Matelda una veste allegorica pel solo fatto di essere stata destinata a far com-

l'interpretazione più ovvia, più naturale, più corrispondente perfino alla forma grammaticale italiana. Se l'uso di Matelda di ravvivare virtù sopite fosse stato della sua vita terrena, perchè Beatrice avrebbe dovuto adoperare il presente: « se' usa »?

E mi par poi incrollabile l'obiezione del D'Ovidio (op. cit., p. 375 n.), che la parola *virtù* significhi in quella terzina: facoltà dell'animo in generale; ossia, qui, la memoria, e che quindi l'allusione si riferisca proprio all'ufficio cui Matelda era destinata nel Paradiso terrestre.

Osserverò in ultimo come quelli che limitano la funzione purificatrice e vivificatrice di Matelda al solo Dante, se non intendano di condannar la donna, per il resto, a un ozio eterno e completo, sono costretti a limitare la sua dimora nella foresta divina al tempo durante il quale il poeta vi resta, e a considerarla come una precorritrice della sacra processione, discesa dal cielo per Dante. Ma invece l'effetto estetico del poema è che Dante trovi Matelda nel Paradiso Terrestre come in casa sua, non già ch'ella vi discenda per lui. Sarebbe curiosa questa messaggera celeste arrivata troppo presto all'appuntamento, che passa il tempo a coglier fiori aspettando che Dante arrivi! Questi sì che sono inconvenienti! E, una volta per tutte, inconvenienti estetici di questa portata, trattandosi d'un poeta come Dante, dovrebbero un po' più regolare il giudizio degli interpetri che certe misere e stiracchiate questioni di parole.

piere quella traversata alle anime in procinto di salire in Paradiso, se tale taversata di per sè stessa non ha più un senso allegorico.

In secondo luogo, prescindendo da ogni considerazione *a priori*, la material funzione di Matelda di trasportar Dante per il fiume, sollevandosi dalla lettera dell'episodio alla sua significazione allegorica, non può assumere un significato morale di potenza determinante nel poeta l'oblìo dei peccati, per la semplice ragione che l'arbitrio di fargli attraversare il Lete Matelda non lo ha niente affatto, se, con tutta la brama di Dante di giungere a lei di là del fiume e con tutto il desiderio ch'ella mostra di « far contenti i suoi preghi », di quella traversata non se ne parla neppure, come di cosa che nè il poeta può sperare, nè la donna concedere, finchè non venga il perdono da Beatrice. Tale perdono, adunque, e non altro, rende possibile l'immersione nel fiume dell'oblìo. In senso morale, tale perdono e non altro produce l'oblìo del peccato, la cessazione del rimorso che tormenta l'anima anche dopo la sua purificazione; qualunque sia poi il significato allegorico di quel perdono, se pure esso ne

ha di diversi dal letterale. Nè sarebbe possibile supporre una ripartizione allegorica, tra Beatrice e Matelda, del potere che acqueta il rimorso della coscienza: quasi che l' ufficio della prima fosse morale, quel della seconda, materiale. Quell' acquetamento è qualcosa di così intimo, che ripugna troppo pensare a una successione di fatti ben distinti tra loro, e tanto più poi a un formalismo, a un rito, a qualunque cosa implichi un qualsivoglia materiale atto. Il quale, d' altronde, potrebb' essere tutt' al più una pratica religiosa, l'opera di quel ministero ecclesiastico che in Matelda vede lo Scartazzini; e tale ipotesi, oltre tutto, urta contro l' insormontabile ostacolo che tale ministero è rappresentato già dall' angelo seduto sul triplice scalino della porta del Purgatorio.

La funzione di Matelda è dunque, ci sembra, un elemento tutto materiale della lettera dell'episodio, una ripetizione per Dante di ciò che, senza allegoria alcuna, Matelda fa per tutti coloro che passan per la sua selva; elemento che nel trasporto al significato allegorico deve sparire, lasciando luogo ai soli due termini: perdono di Beatrice, come causa,

oblìo dei peccati, come effetto; tra i quali nessun altro può e deve necessariamente interporsene. E, del resto, tale limitato valor letterale non potrebbe credersi anche a bella posta lasciato trapelare nel racconto dantesco, in quel sorvolare del poeta, coll' espediente del suo deliquio, sull'atto con cui la donna deve pure averlo preso e tuffato nel fiume? quasi ch' ei voglia davvero dileguare ogni sospetto che nell' ufficio materiale di Matelda si celi una significazione allegorica di causa dell' oblìo, o almeno di termine medio fra esso e il perdono, col mostrare il rapido passaggio da un termine all'altro, come dall'antecedente al suo conseguente immediato.

In terzo luogo poi, a voler trovare allegoria nell'atto per cui Matelda fa traversare a Dante il fiume sacro, s' incapperebbe nel gravissimo inconveniente di dover escludere la significazione allegorica della Matelda del XXVIII canto, almeno in quanto ella è oggetto d'un desiderio ardentissimo di Dante, alla cui sodisfazione s'attraversa l'onda di Lete. Tutto quel che di profano c'è nell'espressione

con cui il poeta descrive la bella donna e la sua brama per lei, è tollerabile solo a patto di vedere in tutto e continuatamente un'allegoria, solo a patto di dimenticare che Dante è un uomo, Matelda una donna, Lete un fiumicello che li divide; e non veder più rappresentata in quei versi che un'anima bramosa d'un certo stato e impedita d'arrivarvi dall'impossibilità di dimenticare i proprii peccati. Escludiamo l'allegoria, e la sconvenienza, direi quasi l'indecenza, grida vendetta da ogni parola. Ma che Dante è questo che, lavato dall'onda che batte la riva di Purgatorio, ventilato da sette ali d'angelo, purificato da un giro di fiamme, in procinto di riveder colei che si mosse dalla sua beata sede per istrapparlo al peccato, che Dante è questo che, come un collegiale, perde la testa per la prima bella donna che gli capita dinanzi, e tanto, da sentire insufficiente al suo desiderio il vederla e udirla parlare e cantare; tanto da odiare quel rigagnolo che lo divide di soli tre passi da lei, come Leandro doveva odiar l'Ellesponto burrascoso che ostava alla sua brama per la diletta Ero? O che sorta d'intenzioni aveva Dante? — « Ma

il desiderio di lui per Matelda, è un riflesso dell'amore per Beatrice » diranno quegl'interpetri che vedono nella Matelda storica un'amica della Portinari. « Il poeta la vede, la riconosce ed anela d'aver da lei notizie della sua donna: questo è il desiderio di Dante, di cui Beatrice stessa, non che trovarci a ridire, potrebb'esser sodisfatta. » Ma come mai, allora, Dante non dice a Matelda parola della sua diletta? Come mai da principio invita la donna ad accostarsi solo perch'ei possa intendere ciò ch'ella canta, e il desiderio più ardente, quello che partorisce la similitudine di Leandro, divampa giusto dopo che la bellezza della donna, e specialmente de' suoi occhi, lo ha colpito da tre passi di distanza? Forse che il poeta riconosce solo allora l'amica di Beatrice? Certo non ne fa cenno; e, in ogni caso, non era quella una vicinanza più che sufficiente a parlare con tutto agio della comune diletta?

La bellezza di Matelda, Matelda in sè stessa e per sè stessa è dunque quella che suscita tutta la brama di Dante, e poichè ciò non si salva dalla sconvenienza che considerato oltre il velo letterale dell'episodio, al-

legoria, nient' altro che allegoria deve vedersi nel seducente aspetto della donna dantesca e nelle disposizioni del poeta verso di lei. E ciò, del resto, s'accorda benissimo a formare un tutto continuatamente allegorico coll'atto di coglier fiori e con le parole con cui la donna incomincia a parlare ai poeti; che senza dubbio, e tutti i commentatori in ciò convengono, sono elementi allegorici. E s'accorda anche con la ragionevole supposizione che l'allegoria d'un personaggio destinato come Matelda a una specialissima sede, e che solo per una sua veste allegorica può aver avuta una tale destinazione, debba apparire nel momento in cui esso si presenta come abitatore di quella sede eccezionale. È, insomma, un tutto allegorico perfettamente coerente, senza intervalli o discontinuità di significato meramente letterale, che vien subito presentato al lettore perchè egli possa capacitarsi. Allegorica la sede di Matelda, allegorico il suo aspetto e la sua bellezza, allegorici i suoi atti e le sue parole, allegorico ciò che Dante prova per lei. Esaurita così la sua parte allegorica, ella incomincia ad operare puramente e semplicemente come

abitatrice del Paradiso terrestre. È il suo mondo ch'ella spiega e mostra al poeta, sono i suoi fiumi ch'ella fa traversare a Dante, come a tutte le anime che si accingono a salire nel terzo regno. Similmente Gerione è allegorico per il luogo in cui compare e per la sua figura, ma non per il suo ufficio di veicolo aereo; e così l'allegoria di cui sono rivestiti Flegias, Nesso, i Giganti, in conformità del luogo in cui si trovano, non si estende all'opera che essi, solo perchè abitatori di quei luoghi, compiono come esecutori della volontà divina.

Ma è tempo ormai di domandarsi: e quale allegoria può dunque leggersi nel materiale evidentemente allegorico della Matelda del XXVIII canto del Purgatorio: nell'essere ella cioè abitatrice del Paradiso terrestre, nel coglier fiori, nel cantare, nel ridere di beatitudine, nello spiegar tale sorriso col Salmo *delectasti*, nell'essere oggetto d'un ardentissimo desiderio di Dante, ma irraggiungibile senza la traversata del fiume Lete, o, in altre parole, senza l'oblìo dei proprii peccati?

A tante domande ho quasi la sensazione

materiale di sentir rispondere ad una voce: «la felicità terrena» (¹).

Matelda è l'abitatrice del Paradiso terrestre, e questa dimora, luogo di felicità terrena in senso proprio pei nostri primi parenti, che cosa altro è per il nostro poeta se non il simbolo di quella beatitudine che anche in questa vita è possibile di conseguire?

> Quelli ch' anticamente poetaro
> L'età dell'oro e suo *stato felice,*
> Forse in Parnaso *esto loco* sognaro,

si fa egli dire da Matelda alla fine del XXVIII canto del Purgatorio. E poco dopo, da Beatrice: «Non sapei tu che qui è l'uom felice?». E nel *De Monarchia* (III, 15) non afferma che la beatitudine di questa vita «per terrestrem Paradisum figuratur?».

(¹) Debbo dichiarare come, già lavorando alla presente memoria, appresi da una nota del Kraus al suo volume su Dante, essere stata data questa interpretazione da Eugenia Dal Bo, nel suo opuscolo *Matelda* (Catania, 1894). L'ho letto, ma la tesi mi par così insufficientemente sostenuta, che se non vi fossero altre ragioni da quelle addotte non si potrebbe di certo accettare la sua opinione. C'è però qualche buona osservazione qua e là, ed è sempre un merito aver intuito la verità, quella almeno che a me sembra tale, se pure non si sia saputo rendersi un conto esatto delle sue basi e delle sue ragioni.

I sembianti che mostrano la donna scaldata dai raggi d'amore, gli occhi splendenti paragonati dal poeta a quelli di Venere, il suo dolce sorriso, non sono che troppo convenienti all'espressione della felicità. Cos'è il riso per Dante se non «una corruscazione della dilettazione dell'anima, apparente di fuori secondo che sta di dentro?» (*Conv.* III, 8).

Nel coglier fiori tutti riconoscono lo stesso significato simbolico attribuito allo stesso atto d'un'altra donna: Lia, simbolo di vita attiva, apparsa in sogno a Dante. E certo sarebbe strano che l'atto medesimo assumesse in due canti successivi due diversi significati. Dunque, in quanto coglie fiori, si può ritenere con certezza che Matelda rappresenti l'operazione della vita attiva. Ma appena apre bocca, le sue prime parole sono:

> Voi siete nuovi, e forse perch'io rido
> .... in questo luogo eletto
> All'umana natura per suo nido,
> Maravigliando tienvi alcun sospetto;
> Ma luce rende il salmo *delectasti*
> Che puote disnebbiar vostro intelletto.
> (XXVIII, 76 e segg.)

Ora, per chi ben conosca il pensiero di

Dante, queste parole non potrebbero dire più chiaramente che Matelda simboleggia in sè anche la vita contemplativa, e che per quest' unione di simboli ella viene poi insomma a rappresentare la perfetta felicità terrena. « L'uso del nostro animo è doppio », dice Dante nel Convivio (tratt. IV, cap. 22). « cioè pratico e speculativo.... l'uno e l'altro « dilettosissimo, avvegnachè quello del con« templare sia più, siccome di sopra è narrato. « Quello del pratico si è d'operare per noi « vertuosamente.... quello dello speculativo si « è di non operare per noi, ma *considerare l'o« pera di Dio e della natura;* e questo uso e « quell'altro è *nostra beatitudine e somma fe« licità....* Veramente di questi usi l'uno è più « pieno di beatitudine che l'altro, siccome è lo « speculativo il quale senza mistura alcuna è « della nostra nobilissima parte.... siccome è « l'intelletto. E questa parte in questa vita per« fettamente lo suo uso avere non può, il quale « è vedere Iddio (ch'è sommo intelligibile) se « non in quanto l'intelletto considera lui e « mira lui per li suoi effetti ».

La contemplazione della fattura divina, esaltata nelle note parole del salmo *delectasti* (¹) è dunque proprio per Dante la vita contemplativa che mena alla beatitudine anche in terra. E le parole di Matelda non sono una spiegazione, una giustificazione, che per lo meno parrebbe esagerata e inopportuna, del sorriso in sè stesso, che in quel luogo dove tutto spira calma e dolcezza non avrebbe poi nulla di sconveniente; ma giustificano il sorriso in quanto esso manifesta e simboleggia qualcosa di molto più profondo: la perfetta felicità che può davvero parere strana in quel luogo che, volere o no, per quanto bello e delizioso, è sempre mòlto lontano dalla beatitudine del Paradiso. Esse significano evidentemente: « Voi forse vi meravigliate che io sia felice in questo luogo tutto umano, da cui perciò è bandita la visione di Dio. Ma ricordatevi del Salmo *delectasti* che insegna come, pure senza la visione diretta di Dio, l'uomo può raggiungere la beati-

(¹) *Salmo* XCI, v. 5... delectasti me Domine in factura tua et in operibus manuum tuarum exultabo. 6. Quam magnificata sunt opera tua Domine!... 7. Vir insipiens non cognoscet et stultus non intelliget haec... ecc.

tudine contemplando le opere della sua creazione. E di tale contemplazione appunto io sono beata ».

Matelda, dunque, riunendo in sè i simboli della vita attiva e della contemplativa, è appunto un simbolo più comprensivo della beatitudine terrena che da quei due « usi », e specialmente dal secondo, risulta. Tale significato della donna si adatta ancora perfettamente all' interpretazione simbolica dell'ardente desiderio di Dante di poterla raggiungere di là dal fiume, e del suo odio pel fiume che glielo impedisce. Ei vuole arrivare alla felicità, ma invano, perchè non può attraversare Lete, cioè non può dimenticare i suoi peccati. L'amaro del rimorso avvelena, in altri termini, ogni dolcezza di sentirsi purificato e libero; e tale dolcezza non sarà gustata pienamente se non dopo il perdono della sua donna, che di rimorso dileguerà ogni traccia. E quando Beatrice domanda ironicamente a Dante: « Non sapei tu che qui è l' uom felice? » che altro può intendere sennonchè: « e tu credevi di poter giungere alla felicità, passando il Lete e bevendo in esso l' oblìo, senza esserti amaramente pentito de' torti verso la mia persona, senza essere stato da me crudamente rampognato, senza esserti stemprato in lagrime di vergogna? »

Ammessa quest' interpretazione simbolica di Matelda, una perfetta dilucidazione e un' irreprensibile coerenza fra di loro ricevono e rivelano anche il sogno di Dante, le parole che Virgilio gli rivolge al suo destarsi, e ciò che avviene di poi nel Paradiso terrestre.

Che Matelda rappresenti, in tutto o in parte, l'avveramento del sogno, non si può dubitarne. La donna che coglie i fiori è la parte più caratteristica del sogno medesimo; il quale ci è presentato per di più come uno di quei tali che

Anzi che il fatto sia, *sa* le novelle
(Purg. XXVII, 93)

E al canto appresso, ecco una donna che coglie fiori. Per sostenere il contrario bisognerebbe attribuire a Dante addirittura l'intento di sviare il lettore dalla retta comprensione del suo poema.

Ma se noi facciamo di Matelda la perso-

nificazione simbolica della vita attiva, secondo l'opinione oggi quasi universalmente accettata, ecco che il sogno con lei si verifica solo per metà, solo in quanto in esso a Dante è apparsa Lia. E a meno di non volersi star paghi a tale strana condizione, l'elemento reale di cui era presagio Rachele — che nominata, e non a caso, e con insistenza da Lia, è pur essa parte integrante del sogno — bisogna cercarlo fuori di Matelda. Gli ostacoli e gl' inconvenienti che s' incontrano a mettersi per questa strada, comunque si cerchi di venirne a capo, sono innumerevoli. La simmetria, che Dante rispetta sempre tanto, posto che una delle due donne sognate ha nella realtà il suo termine corrispondente in un'altra donna, vorrebbe pure in una donna l'altro termine reale. E Beatrice corre spontanea al pensiero come avveramento di ciò ch'è annunziato da Rachele, come simbolo della vita contemplativa. Ma d'altra parte Beatrice non può assolutamente racchiudere in sè tale significato simbolico perchè, oltre a mille ragioni, la vita contemplativa di cui qui si tratta, adombrata nel sogno da Rachele, è quella che può trovare

il suo svolgimento in terra, e che, come Dante dice nel passo già citato del Convivio, non potendo avere per oggetto di contemplazione Dio stesso, considera le opere di Lui e della natura; e pensare che la Beatrice del Paradiso terrestre possa pure per un momento simboleggiare una contemplazione che non può giungere fino a Dio, è un assurdo che si distrugge da sè! Nè gioverebbe osservare che Dante sia incappato in simile assurdità con Rachele, donna di Paradiso che pure vede il Sommo Bene. La Rachele del sogno non è una realtà presente, ma può benissimo essere, è anzi la Rachele biblica; mentre che la Beatrice reale e attuale della foresta divina sia la Beatrice angelicata e trasumanata, se pure non lo dicessero alla nostra fantasia le schiere d'angeli che le volano dattorno, se pure non lo affermasse esplicitamente il poeta, e non una sola volta, per bocca propria e per bocca della sua donna, lo direbbe anche troppo chiaramente il buon senso.

E se non è Beatrice, qual è dunque il termine reale corrispondente al presagio di Rachele? Si veda dovunque si voglia e si

possa: finchè esso è cercato fuori d'una donna, il parallelismo, la simmetria delle forme nell'incarnazione de' simboli, son rotti. E d'altronde, fuori di Beatrice non si saprebbe proprio davvero a quale donna pensare. Ci aggiriamo insomma in un circolo vizioso, irrimediabilmente vizioso.

E a prescinder da ciò, anche a voler considerare i semplici rapporti che intercedono fra Lia e Matelda, non ha qualcosa di strano il supporre presagito con un simbolo un altro simbolo dell'identico concetto? — Ma, potrebbe dirsi, anche nel trasporto miracoloso di Dante dall'Antipurgatorio al Purgatorio proprio, l'aquila dalle penne d'oro, che a giudizio di quasi tutti i commentatori è simbolo della Grazia divina, preannunzia o rappresenta in sogno a Dante Lucia, simbolo della Grazia divina anche lei. — Ora, in primo luogo bisognerebbe chiarire se proprio davvero Dante ha inteso d'attribuire anche all'aquila la rappresentazione simbolica di quella Grazia. Io credo che essa sia piuttosto una naturale immagine in cui, coll'aiuto e lo stimolo della reminiscenza mitologica di Ganimede, si trasforma nel sogno,

per un fenomeno fisiologico ordinarissimo, il senso di sollevamento provato da Dante nel salire a volo. E se pure un significato simbolico c'è, non so perchè non dovrebbe vedersi col Minich nella potenza divina di cui l'aquila era simbolo nella mitologia pagana, e di cui, se la potenza è strumento esecutore di giustizia, ella può benissimo esser simbolo anche qui: tale, infine, è il significato simbolico ch'essa ha sempre in altri luoghi del poema dantesco, sia come immagine della giustizia divina, sia come segno dell'Impero, che è appunto la potenza esecutrice di essa giustizia.

Ma pure ammettendo che il poeta abbia voluto in questo caso far dell'aquila il simbolo della Grazia, altro è sempre veder adombrato lo stesso concetto in un'aquila e in una donna reale, altro, come sarebbe per Lia e Matelda, in due donne reali entrambe, e di cui se una è puro simbolo, è certamente la seconda. Nel primo caso il passaggio dal simbolo del sogno all'essere simbolico reale è una progressione, un avvicinamento alla qualità astratta simboleggiata; è la trasformazione del puro segno convenzionale nella

persona reale, che per certe sue qualità è incarnazione di quel certo concetto, e ne è in Paradiso reale ed ufficiale rappresentante. Da Lia a Matelda, invece, il cambiamento sarebbe senza scopo e senza progresso; e si passerebbe anzi da una donna storica, incarnazione reale della qualità astratta simboleggiata ed ecclesiasticamente riconosciuta per tale, ad un'altra donna che, nel migliore dei casi, sarebbe un'incarnazione storica delle qualità stesse, arbitrariamente elevata a simbolo da Dante. — E del resto una critica spontanea a quel pareggiamento di simboli sta nell'abbaglio di quegl' interpreti i quali, dimenticando l'appellativo di Matelda, che vien fuori solo in fine dell'episodio, al primo apparir della donna la battezzano per Lia: tanto par naturale vedere la stessa persona laddove sia lo stesso simbolo.

— Ma Matelda, dicono alcuni commentatori per evitar la Scilla dell' inconveniente ora accennato, rappresenta la vita attiva del nuovo testamento, Lia quella del vecchio. — E dànno in Cariddi. Per tutti i padri della Chiesa, di fronte a Lia e Rachele del vecchio testamento, a rappresentar la vita attiva e la con-

templativa stanno nel nuovo Marta e Maddalena. Perchè avrebbe Dante voluto distaccarsi dalla Chiesa? — Per poter fare anche Beatrice simbolo di vita contemplativa — si risponde. E quanto la risposta valga a districar la matassa, chi ci ha seguiti ne giudichi. E per di più, poi, non sarebbe qualcosa di stonato quella limitazione del significato di Matelda, quand'ella è abitatrice, direi quasi signora del luogo da cui s' inizia la storia biblica dell'umanità? del luogo in cui, poco appresso, e testamento vecchio e nuovo, avanti al poeta guidato da lei a tale spettacolo, sfilano in figure simboliche, con perfetta continuità ed unità, come parti d' un tutto perfettamente coerente ed uno?

Con una Matelda simbolo di vita attiva, altrettante incoerenze ed oscurità s'incontrano a voler collegare col resto le parole che Virgilio rivolge al suo alunno desto appena dal sogno in cui gli è apparsa Lia:

> Quel dolce pome, che per tanti rami
> Cercando va la cura dei mortali,
> Oggi porrà in pace le tue fami.
> (Purg. XXVII, 115-7)

Che questo « dolce pome » sia la felicità, nessun interprete, ch' io mi sappia, ne ha dubitato o lo ha impugnato. Altrettanto naturale è il supporre che le parole di Virgilio accennino al compimento del sogno veduto da Dante. Ogni volta che il poeta ha avuto sogni o visioni, le prime parole che il suo duca poi gli ha rivolte si sono riferite alla materia della visione o del sogno; e oltre a quest' analogia, induce in quell' opinione l'altra che corre tra il carattere di presagio che han le parole di Virgilio e il carattere di presagio che Dante attribuisce esplicitamente alle cose da lui sognate. Ed anche dal punto di vista estetico, che Dante facendo dire da Virgilio a sè stesso appena desto e ancor tutto pieno di ciò che gli era apparso: « Oggi tu arriverai al dolce pome...... ecc. » non intendesse mettergli in bocca un'allusione appunto al suo sogno, è supporre una sconvenienza; e quanto poco dantesca, chi ha gusto e criterio ne giudichi.

E certo addirittura, come abbiamo già avuto occasione di toccare, è, infine, che il compimento del sogno sia in Matelda.

Ora, con Matelda simbolo di vita attiva

queste tre naturalissime ipotesi, tanto naturali che si fa loro un torto a chiamarle ipotesi, non possono più sussistere insieme; e bisogna per forza rassegnarsi a credere, o che il « dolce pome » non sia la felicità, o che le parole di Virgilio non si riferiscano al sogno, o che il compimento del sogno non sia in Matelda. Nè so propriamente quale fra le interpretazioni proposte della donna simbolica sia capace di toglier di mezzo queste difficoltà, non che di non farne sorgere delle altre.

Tutti gli ostacoli che siamo venuti esaminando, e circa questo punto, e circa l'altro delle più particolari relazioni tra il sogno e Matelda, cadono invece da sè per chi voglia vedere in questa il simbolo della felicità terrena. L'avveramento del sogno è tutto in lei, che operando e contemplando riunisce in sè i due « usi » dell'animo per cui l'uomo può giungere a quella beatitudine. Il parallelismo, la simmetria delle forme è perfetta. Per la sua operazione di coglier fiori, ma solo per questa, Matelda richiama Lia; ma come la figura di Lia, unica apparsa a Dante dormente, non

riempiva di sè tutto il sogno, ma attirava con le sue parole nella cornice della visione la sorella Rachele, così l' atto di Matelda, simboleggiante l' operazione della virtù, non esaurisce tutto il significato simbolico della donna, ma questo è poi compiuto dalle parole di lei esprimenti la contemplazione a cui il suo animo s' abbandona.

Nel sogno come nella realtà, l' impressione prima, diretta, più materiale, è operata dal simbolo della vita attiva; ma ad essa succede poi la rivelazione della vita contemplativa, più indiretta, rivolta più alla ragione che ai sensi. — E sogno e realtà, poi, considerati nella loro sintesi formano un tutto unico e, in fondo, identico: l'umana beatitudine, raffigurata per intero nelle parole di Lia per ciò ch' ella dice di sè e della sorella, raffigurata per intero in Matelda pe' suoi atti e per le sue parole. Beatitudine, insomma, analizzata qui come là ne' suoi elementi; i quali, soltanto, nel sogno hanno un nesso soggettivo nella filosofia del poeta e ricevono la loro unità da essa, nel Paradiso terrestre hanno un nesso oggettivo e una perfetta unità nella beata figura di Matelda. E così

questa, senza essere un'inutile ripetizione di figura simbolica, rappresenta, come si conviene nel passaggio dal sogno alla realtà, un progresso verso il concretamento dell' astrazione simboleggiata. — Certo, questa unificazione di due donne sognate in una sola donna reale ha forse pur qualcosa di ripugnante. Ma deve attenuare tale possibile ripugnanza l'unità plastica del sogno, in cui, alla fin de' conti, la donna propriamente veduta è pure una; e toglierla addirittura una considerazione dell' episodio secondo i fini didattici di Dante. Meglio che mostrando la fusione di due donne, simboli di vita attiva l' una, contemplativa l' altra, in una donna unica in cui risplende la felicità, non poteva egli imprimere nella mente dei lettori il suo sistema filosofico sul conseguimento della beatitudine terrena.

Chiarissimo è poi che, considerando il sogno nella sua unità filosofica come presagio di felicità, è perfettamente spiegabile che Virgilio, a Dante appena desto, parli del « dolce pome che per tanti rami cercando va la cura dei mortali »; ed è perfettamente chiaro che intenda parlare dell'apparizione di Matelda.

Oserei dunque affermare che Matelda nella sua allegoria è davvero svelata? Ahimè, pur troppo non ho tale assoluta convinzione, e la chiarezza con cui io credo di scorgere questa figura allegorica, non basta a farmi credere che a tutti essa debba apparire altrettanto chiara, e a farmi giudicare addirittura che chi non la vede così è miope. Le figure simboliche ricche e svariate come quella della donna dantesca hanno qualcosa di così complesso, che non si può mai esser sicuri di non aver trascurato qualcuno dei loro aspetti, e di non aver trovato una soluzione che giusto a quell'aspetto trascurato non possa più convenire.

Non dunque una categorica affermazione, ma una modesta interrogazione bisognerebbe rivolgere agli altri, quando si creda d'aver dato nel segno; e aspettare il tenore delle risposte per giudicare della bontà della propria idea.

E proprio una di tali domande è quella ch'io rivolgo a chi avrà la pazienza di leggermi.

Confesso però, e non credo d'esser giudicato per questo tra i più presuntuosi degl' interpetri, che ho una certa speranza, direi quasi una fiduciosa aspettazione che le risposte siano favorevoli (1).

---

(1) Nel lungo tempo trascorso da quando composi il presente studio, molto si è scritto su Matelda sotto il riguardo storico. Della sua allegoria, ch'io sappia, nessuno ne ha trattato di pieno proposito. Debbo però ricordare quel che in un' appendice al suo recente saggio su Beatrice (*Beatrice, Saggio dantesco;* Siena, 1902) ne dice lo Scarano: il quale, pur arrivando a una conclusione diversa dalla mia (quella del Minich, che Matelda simboleggi l' innocenza primitiva dell 'umanità), mette assai bene in vista la fusione in Matelda delle due figure di Lia e Rachele.

APPENDICE II

Sulla descrizione dei caratteri fisici de' personaggi nei Promessi Sposi.

Fra tutti coloro che hanno familiarità coll'immortale romanzo non so se vi sia chi, in qualche momento, non abbia vagheggiato di esser pittore, per illustrarne col pennello alcune delle principali scene e figure. La potenza fantastica del Manzoni — mirabile non solo nella creazione dei caratteri e nella condotta di essi attraverso i varii intrecci ed episodii, ma almeno altrettanto nella descrizione del particolar modo con cui que' caratteri, nei varii personaggi e a seconda delle varie posizioni psicologiche, si rivelano negli atteggiamenti e nei gesti delle persone e dei volti — ha già compiuto molto del lavoro

artistico, concretando nella nostra fantasia gran parte della plastica della scena da rappresentare: sì che noi abbiamo nella mente non solo delle posizioni drammatiche ma addirittura dei quadri. Già fin dalle prime pagine del libro, è un quadretto d'evidenza e naturalezza fiamminga D. Abbondio che se ne torna bel bello verso casa leggendo il breviario, e che, fra un salmo e l'altro, incrociate le mani dietro la schiena, coll'indice della mano destra per segno dentro al libro, guarda a terra, gettando col piede verso il muro i ciottoli che facevano inciampo nel sentiero; e con pari evidenza vediamo il povero curato che, salendo spaurito verso il bivio dove ha scorto i due bravi in aspettativa, mette l'indice e il medio della mano sinistra nel collare, come per raccomodarlo, e girando le due dita intorno al collo volge intanto la faccia all'indietro torcendo la bocca e guardando con la coda dell'occhio fin dove può; e continua la serie dei quadri nel dialogo coi bravi, ne' duetti fra il curato e Perpetua, fra Perpetua e Renzo, fra Renzo e D. Abbondio, e via via, attraverso tutto il romanzo. E non c'è bisogno che stia qui a

ricordare il dove e il come: chiunque ha letto con amore i Promessi Sposi potrà facilmente compilar da sè il catalogo di questa mirabile pinacoteca. E tutto ciò è fatto con tanta naturalezza, con così perfetta intuizione delle corrispondenze fra il mondo morale e le sue manifestazioni fisiche, che a ognuno quella plastica delle varie scene che l'autore rappresenta, sembra l'unico modo possibile di figurarsele; e par proprio che anche senza le sue descrizioni ci saremmo immaginati, per dirne una, il padre Cristoforo piantato fieramente sul piede destro, col pugno destro sul fianco e l'indice della mano sinistra teso verso D. Rodrigo, nel palazzotto di costui; o don Abbondio che, dopo essersi guardato attorno, riempie con la persona l'apertura dell'armadio da cui va a togliere la collana della Tecla. Seguire il Manzoni e ubbidire alla propria ispirazione sembra, insomma, tutt'una; e s'immagina che, se fossimo pittori, con pochissima fatica il quadro sarebbe bell'e fatto, sodisfacentissimo al nostro sentimento estetico e fedelissimo alle intenzioni dell'autore.

Ma non so se molti abbiano pensato che, giunti all'esecuzione dei varii personaggi, la

guida del Manzoni per molta parte ci abbandonerebbe. Quella potenza fantastica che ha volta a volta atteggiati variamente i corpi ne' lor momenti successivi, non ci offre di questi corpi i caratteri fisici permanenti; non ci dice se sian grandi o piccoli, pingui o magri, tozzi o snelli; e di quei volti che noi avevam pure creduto di vedere, a voler cercare nel racconto i caratteri e i lineamenti particolari per riprodurne con fedeltà l'espressione così vivacemente sentita, non troviamo quasi nulla. La figura che l'occhio del sentimento aveva creduto di vedere, svanisce e sfuma davanti all'occhio della riflessione che tenti di costruirsela conforme all'intenzion dell'autore. Fra una trentina circa di personaggi, quanti sono quelli che nella trama generale del romanzo o nei principali episodii hanno una parte primaria o considerevole, di tre o quattro appena è accennato un qualche carattere fisico. Di Lucia sappiamo così che aveva occhi, capelli e sopracciglia nere (cap. II); di Gertrude è descritta la bianchezza del volto, gli occhi e le sopracciglia nerissime, i capelli neri, la grandezza della persona (cap. IX); l'Innominato è detto grande, bruno,

calvo, con bianchi i pochi capelli che gli rimanevano (cap. XX); dell'oste della *Luna piena* ci è mostrata la faccia pienotta e lucente, con la barbetta folta e rossiccia, e due occhietti chiari e fissi (cap. XIV); di D. Abbondio sappiamo che era grasso solo in fine, quando, per la peste avuta, non lo era più (¹); « e si vedevano le sue povere braccia ballar nelle maniche, dove altre volte stavano appena per l'appunto » (cap. XXXIII). E questo è tutto il materiale prosopografico del romanzo. Chè le due descrizioni abbastanza accurate di Gertrude e dell'Innominato indugiano, per il resto, su particolari espressioni o movenze degli occhi, del volto, della persona, su tutto ciò, insomma, che deriva direttamente dal morale dell'individuo, dal suo stato d'animo, dalle sue abitudini, dalla sua particolar condizione di vita: non mai su caratteri prettamente naturali. E se di altri o di questi medesimi personaggi un-

(¹) L'osservazione di questa pinguedine m'era sfuggita nell'articolo primitivo; la trovo invece nei lavori del Romani e del Butti, citati nell'*Avvertenza* in principio del volume.

qualche altro carattere è accennato, non è prodotto della fantasia del Manzoni. Così abbiamo, p. es., il ciuffo nero dei bravacci, il pizzo e i baffi bianchi sulla faccia bruna e rugosa di don Abbondio, la barba bianca e la corona di capelli del padre Cristoforo; ma queste note rappresentano qualcosa d'obbligato, inquantochè richiamano un costume storico, come il ciuffo dei bravi, una moda propria dell'epoca, come il pizzo e i baffi del curato, un rito speciale, come i capelli e la barba cappuccinesca del frate; e son poi determinati, nel loro particolar modo di essere, dall'età del personaggio. E quanto alla descrizione degli occhi del focoso padre, potrei ripetere quel che ho detto di certi caratteri dell'Innominato e di Gertrude: di essi è descritta l'espressione acquisita in connessione diretta del morale, non l'innata qualità fisica; e noi vediamo la vivacità di quegli occhi, ma non il colore.

Ma per tornare al filo del discorso, quel procedimento descrittivo totalmente diverso, d'una minuta e scrupolosa esattezza o d'una quasi total negligenza, tenuto per due ordini di fatti all'ingrosso molto affini, potrebbe,

alla prima, sembrare un procedimento irregolare, inorganico, contradittorio, inesplicabile. Perchè dunque di quel personaggio far vedere il modo d'atteggiare il viso, di tener le braccia, di piantarsi sulle gambe, d'accompagnare con tutte le sue movenze ogni sfumatura di sentimento e di pensiero, e non dipingere poi la figura che a quella guisa s'atteggia e gestisce? D'invocare i criterii estetici del *Laocoonte*, non è il caso. Forma è un atteggiamento, forma è una fisonomia; quello come questa si estendono nello spazio, e si compongono d'elementi contemporanei che la parola può presentare solo successivamente. E spiccatissima è, anzi, la tendenza del Manzoni a fare un disegno analitico dei gesti, in luogo di rappresentarli con un tratto sintetico, al modo, poniamo, di Dante. Mentre, d'altro lato, vi sono caratteri fisici, come l'esser biondo o bruno, alto o basso, pingue o asciutto, e via via, che la parola può rappresentare con sintesi perfetta. Perchè dunque volle il Manzoni offrire quel che nel personaggio c'è di transitorio, di mutevole, e non metter piuttosto bene in mente quel che di fon-

damentale, di permanente, c'è nella sua immagine?

Ma l'obiezione di chi così ragionasse, non sarebbe niente giusta.

Quei due ordini di fatti che, considerati così alla buona, appaiono, e in un certo senso sono, tanto affini, sono però, per certi altri rispetti, profondamente, radicalmente diversi. La corrispondenza tra il momento psicologico del personaggio e il suo modo di atteggiare il corpo ed il volto, è determinata da una legge naturale che ha radice nella fisiologia umana, cioè in qualche cosa di fisso, di stabile, di non convenzionale o casuale. A quei dati sentimenti, a quelle date posizioni morali, corrispondono certe movenze delle varie parti del corpo, in cui noi, per una tenace associazione ideale, leggiamo la manifestazione vivace ed evidente d'un carattere, d'uno stato d'animo. Cogliere queste corrispondenze e aver di esse un'intuizione vivacissima, sì da potere poi determinar colla fantasia l'atteggiamento proprio di certi stati psicologici immaginarii, è un dono della facoltà pittorica dello scrittore; e l'effetto di tale abilità è un rafforzar l'impressione prodotta in noi dal

racconto o dal dialogo, col rivestir l'oggetto intelligibile d'una forma sensibile che ne è per noi l'espressione plastica. E quest'effetto estetico non può mancare, poichè il sentimento che la descrizione segue ed appaga ha radice nell'esperienza d'un fatto naturale, e quindi è identico per tutti.

Ma d'una corrispondenza fra il carattere del personaggio e le forme del suo corpo, la sua statura, i lineamenti della sua faccia, il colore de' suoi occhi e de' suoi capelli, la tinta della sua pelle, invano si cercherebbe una legge abbastanza determinata da poter divenire in noi sentimento comune. Sia un carattere, scolpito con quanta potenza si voglia, d'un personaggio qualunque, presentato con qualsivoglia accuratezza in tutti i suoi lati: e di cento lettori sarà già molto se due s'accorderanno nell'attribuirgli gli stessi caratteri fisici. E se n'è avuto un esempio nella polemica combattuta or fan tre anni in Francia a proposito della figura da attribuire ad Amleto; che di molti illustri critici ed artisti ognuno s'ostinava a volere in un modo diverso.

Ed è naturale, poichè la determinazione

di tutte le varie figure d'un personaggio, di cui ciascuna è per ciascuno la più potente espressione di quella individualità morale, non è dovuta a un sentimento empirico di corrispondenze naturali; ma sarà, p. es., reminiscenza d'una persona reale che il personaggio ideale avrà richiamato alla fantasia: di quello per una certa somiglianza di carattere, d'un altro per la coincidenza nel nome, d'un altro ancora per identità di posizione sociale o di professione; sarà il prodotto complessivo di varie reminiscenze e associazioni d'idee; sarà un prodotto di genesi non analizzabile: in ogni caso qualcosa d'un significato meramente soggettivo, d'un valore meramente individuale. Un'immagine di questo genere è pur quella che si presenta alla fantasia dello scrittore; ed egli attribuendo a quel dato personaggio quella corporatura, quei lineamenti del volto, quegli occhi, quei capelli, non farebbe che seguire un criterio tutto personale, che avrebbe un valore per lui, ma potrebbe non averne alcuno per un altro.

Abbandonare la formazione dell'immagine fisica del personaggio alla fantasia di ciascun lettore è dunque, esteticamente parlando, un

processo efficacissimo, per quanto negativo, perchè l'immagine sodisfacente e parlante ognuno se la trova da sè; mentre costringere la fantasia di esso lettore in una forma fissa, e forse per lui insignificante, è un attenuare la vivezza delle sue impressioni, un turbarne la schiettezza, un frastornare, un inceppare tutto il processo fantastico della sua mente. Tanto più poi che l'immagine analiticamente descritta dalla penna, dove si tratti di immagini complesse, non può giungere neanche da lontano all'evidenza che potrebbe avere una figura scolpita o dipinta del personaggio; la quale, con la sua potenza sensibile di reale immagine fisica, potrebbe, se pure arbitraria e soggettivamente concepita, fissare e conquidere l'altrui fantasia, soverchiandone ogni moto spontaneo. Ma così non è nella letteratura. E a tutti, credo, sarà accaduto, leggendo romanzi, d'aver incominciato a rappresentarsi qualche personaggio in un certo modo tanto di suo gusto, tanto evidente, tanto significativo; e d'esser poi rimasti male se l'autore improvvisamente accenna a una barba che proprio non s'era voluta sul mento ovale d'un giovane eroe, o fa

lampeggiare un occhio nero là dove si vagheggiava la serenità d'un'iride celeste.

I due ordini di fatti diversamente trattati dal Manzoni sono dunque, considerati nell'estetica dell'arte, profondamente e sostanzialmente diversi; accordar loro gli stessi diritti sarebbe ingiustizia secondo il codice artistico, e a chi la parzialità manzoniana fosse sembrata difetto, possiamo fin da ora rispondere che il tribunale della critica deve non solo non condannarla, ma encomiarla addirittura.

Ma qui nasce spontanea la domanda: E fu dunque proprio per una chiara e precisa coscienza di quel principio d'estetica che il Manzoni, in que' certi casi, s'astenne dal procedimento descrittivo preciso e minuzioso ordinariamente da lui seguito?

Intanto, che una certa qualsiasi coscienza artistica ci fosse, a noi pare potersi affermare con una tal quale sicurezza, solo che si consideri il carattere tanto proprio e generale dell'arte manzoniana, in cui ogni effetto è voluto, ogni mezzo è pesato, ogni mossa è diretta a un fine chiaramente preso di mira. Nulla v'è di quel che il Manzoni ha fatto, che non abbia la sua ragione, che non sia

pensatamente e intenzionalmente fatto così. Si potrebbe obbiettare che nel caso ora contemplato si tratta d'un'omissione, non d'un impiego di mezzi artistici positivi; d'un non fare piuttosto che d'un fare; e che il negativo più che il positivo entra nel dominio dell'inconsapevole. Ma quando l'omissione rappresenta l'abbandono di certe generali abitudini, la resistenza contro un'inclinazione spontanea del proprio ingegno, essa è bene, invece, un atto positivo di chiara coscienza. Ed è, noi crediamo, il caso del Manzoni: sembrandoci troppo strano che la sua potente fantasia non gli dipingesse nella mente le figure di quei personaggi che essa stessa atteggiava con sì stupenda verità pittorica, troppo strano che egli non vedesse, p. es., la figura di don Abbondio o del conte zio, d'Agnese o di Perpetua, e che il suo magistero di descrittore non lo lusingasse a tratteggiare tali figure e a farle rivivere nel romanzo (1). Il

(1) A voler sofisticare, si potrebbe tirare in ballo come prova d'una scarsa attività fantastica del Manzoni per questo riguardo, quel passo rilevato dal Butti (*I tratti fisionomici dei personaggi nei P. S.;* in *Medusa* dell'1 e 8 giugno 1902), nell'ultimo capitolo del romanzo, che sem-

riflesso d'una certa coscienza ci par dunque che debba ragionevolmente vedersi nella negligenza manzoniana, anche *a priori*. E che poi essa coscienza si accosti, in qualche modo, alla nozione del principio estestico da noi invocato, ne vediamo qualche indizio nel romanzo stesso.

Due volte il Manzoni mette descrizioni di persone in bocca agli attori del suo racconto; e in esse, e specialmente in una, i caratteri fisici, in confronto delle poche descrizioni fatte direttamente dall'autore, appaiono nella massima particolarità di note. Tanto, da potersi affermare che i due personaggi con esse dipinti, di cui uno è puramente episodico, l'altro invisibile addirittura, son forse quelli la cui immagine sensibile si potrebbe più

bra, improvvisamente e contradittoriamente agli altri passi citati, presentare una Lucia bionda. Ma sarebbe proprio un sofisticare: così grave sarebbe il fenomeno, che non si può neppure per un momento pensare ad ammetterlo. Tutto si spiega invece con una non perfetta felicità d'espressione dello scrittore; e buone ragioni di diversa indole dà pure il Butti stesso nel suo articolo.

esattamente ricostruire secondo i dati fornitici dall' autore. Sono il dottor Azzeccagarbugli descritto da Agnese, il padre Zaccaria raffigurato da fra Galdino. Orbene, in ambedue questi esempii l'effetto della descrizione è un certo sapor comico, derivante non già, o non soltanto, da qualcosa di ridicolo nella persona descritta, ma altresì da una canzonatura che in ambedue l' autore rivolge a una certa disposizion d'animo del descrittore, in quanto alla sua descrizione attribuisce una certa importanza. Vediamolo brevemente.

Renzo deve recarsi a Lecco, dall'avvocato che porta quel curioso soprannome, per invocare il sostegno della legge contro la prepotenza di don Rodrigo; ma Agnese gli raccomanda di non chiamarlo a quel modo, e poichè non le riesce di ricordarsi del suo vero nome, gli dice di cercar di quel dottore alto, asciutto, pelato, col naso rosso e una voglia di lampone sulla guancia. Qui non è chi non senta una bonaria canzonatura alle abitudini del volgo, pronto a fermare la sua attenzione sui caratteri fisici delle persone, a riconoscerle e distinguerle per quelli,

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

a far d'essi qualcosa di molto più importante che non il nome di famiglia.

Questa sfumatura satirica s'accentua nell'altra descrizione ricordata. Agnese s'è recata da Monza al convento di Pescarenico, per aver dal padre Cristoforo notizie più precise sulla sorte di Renzo; ma fra Galdino, che si trova giusto ad aprirle, le dà la notizia della partenza del padre. Agnese a disperarsi, e lui a consolarla col magnificar la sapienza d'altri padri del convento, di cui qualcuno potrebbe ben essere per lei un secondo Cristoforo; e nomina, fra gli altri, come un aureo consigliere, il padre Zaccaria. « E non istate a badare », soggiunge, « come fanno certi ignoranti, che sia così mingherlino, con una vocina fessa e una barbetta misera misera.... » Qui fra Galdino vuol fare lo spregiudicato; ma mentre afferma che quell'aspetto meschino non vuol dir proprio nulla, lo analizza, intanto, nelle sue note particolari, ed enumera queste coll'esattezza e col colorito di chi ne è vivamente impressionato, e s'affretta a prevenire Agnese colla premura di chi trova naturale un'impressione sfavorevole e crede necessario l'avvertimento. Se fra Galdino tratta d'ignoranti

coloro che non fanno gran conto del padre Zaccaria per quella sua meschinità fisica, gli è perchè vede col fatto che essi la sbagliano, non perchè sarebbe capace di trovarli in fallo nella teoria; e si capisce bene che, non conoscendo da vicino il padre Zaccaria, sarebbe il primo lui a non apprezzarlo: e così, mentre vuol darsi delle arie superiori, la sua descrizione e il suo ammonimento riescono per il lettore una nuova goffaggine.

In quest'esempio la punta satirica si aguzza maggiormente, rivolgendosi contro la tendenza volgare di far dell'aspetto fisico, per grossolana analogia, un coefficiente del giudizio morale delle persone.

E la burla al giudizio fisionomico, ritorna più aperta e più diretta in un altro luogo del romanzo.

Renzo, scappato dalle mani dei birri, e giunto appena a sentirsi fuori del pericolo più imminente, pensa di rifugiarsi a Bergamo; ma non sa quale strada prendere per andar da quella parte. Costretto a domandare, non sa risolversi a chi: essendo in difetto è in sospetto, e in ognuno

come più sicuro, all'altro sottile ma così incerto del giudizio fisionomico, è un tratto comico di cui il ridicolo si riversa precisamente sull'abitudine di far tale sorta di giudizii. Renzo non rappresenta più in quel momento la balordaggine del rozzo montanaro; egli invece è l'uomo la cui semplice ingenuità diviene buon senso, è l'uomo nelle strette d'un gran pericolo, a cui la chiaroveggenza che nasce dal bisogno urgente ed estremo, dà la lucida intuizione del mezzo migliore per uscir d'impiccio. E quanto più questo mezzo appare ovvio, semplice, starei per dire grossolano, tanto più ci fa una figura ridicola quello studiato e pretensionoso del giudizio fisionomico, che, con tutta la sua sottigliezza, non riusciva a nessuna soluzione pratica.

Riflettendo ora sui luoghi esaminati, vediamo che in ciò che in essi è più o meno evidentemente l'oggetto della canzonatura manzoniana, si riassumono infine gli elementi fondamentali su cui, con coscienza più o men chiara degli scrittori, poggia la descrizione

de' caratteri fisici dei personaggi, in quanto vede un curioso che potrebbe metterlo nell'imbarazzo; e per trovare la persona a proposito, dice il Manzoni, fece almeno dieci giudizii fisionomici. E qui descrive alcune delle persone successivamente esaminate e scartate. Finalmente, urgendo la cosa, finì col rivolgersi a uno che andava in fretta, pensando che non avrebbe avuto neppur esso il desiderio e il tempo di far chiacchiere. Ora, questa spontanea sostituzione di un criterio di scelta tutto pratico e bonario, l'autore le attribuisce un certo significato oggettivo. Finchè colui che narra vede in un certo modo la figura del suo personaggio, siamo a un processo psicologico tutto naturale, spontaneo, magari involontario; ma dal momento che egli prende a descrivere quella figura, egli mostra di credere a un valore oggettivo dei suoi elementi fantastici, all'importanza di essi come nota caratteristica del personaggio, a un significato morale di quei caratteri materiali: importanza e significato che abbiamo visto, in varie forme, finamente messi in burla dal Manzoni.

Le ragioni analitiche del principio estetico da noi invocato a giustificare la negligenza manzoniana d'un certo genere di descrizioni, si manifestano dunque in certo modò nel romanzo insieme con un procedimento artistico che potrebb' essere benissimo la deliberata applicazione pratica del principio. Da questo a concludere che, infatti, lo fu per l'appunto, il passo, ci pare, non è poi troppo lungo.

Resta a spiegare per quali ragioni particolari credette il Manzoni di poter derogare da quel principio, ne' pochi casi riferiti in cui qualche carattere fisico è pur descritto.

Per Lucia la cosa è abbastanza semplice. Tutto quello che di lei è detto si riassume insomma in questo: che ella è un tipo bruno. Ed era pur necessario dare un qualunque colore a quei capelli, descritti per ricordare l' acconciatura del capo, caratteristica de' luoghi in cui si svolge il racconto, ed a quegli occhi, abbassati per pudore. Del resto, trattandosi di una contadina italiana, quella del bruno è l'immagine che più spontaneamente si presenta al pensiero di chicchessia.

Per D. Abbondio, data la sua professione, la sua vita, la sua età, il suo carattere, la pinguedine è la condizione più naturale a immaginarsi; e fra i venticinque milioni di lettori del romanzo, nessuno, io credo, prova la minima sorpresa, ad apprendere che il curato era grasso. E anche qui, poi, la nota fisica entra nel discorso di sbieco, richiamata a dare, per via di contrasto, un maggior rilievo al bozzetto di D. Abbondio sciupato dal morbo. E se l'averla indicata fosse peccato, l'artista sarebbe stato messo proprio nella più seducente occasione di peccare.

Per l'Innominato e Gertrude, il carattere storico dei due personaggi suggerisce subito l'idea che il Manzoni togliesse quelle note fisiche da attestazioni storiche: p. es. dagli atti del processo, per la monacá, dalle carte dei Visconti, per il guerriero; o magari, per uno dei due o per ambedue, da un qualche ritratto da lui visto. Non ho il tempo nè il modo di confortare con ricerche questa supposizione; ma certo troppo contrario alla scrupolosità dell'autore, per ciò che riguarda persone e cose realmente esistite, sarebbe

che, senza l'appoggio di dati positivi, egli avesse fatto eccezione al suo sistema giusto per descrivere due personaggi storici: in un caso, cioè, in cui l'arbitrio, già di per sè stesso inviso al Manzoni, correva il più gran rischio di riuscire a una falsità.

Dovendo rinunziare a questa spiegazione storica, di ragioni estetiche che prima d'ogni altro a me stesso sembrino pienamente convincenti, confesso che non saprei trovarne. Ma si potrebbe pur osservare come di quei due personaggi, il cui forte e spiccato carattere morale si manifesta così vibratamente negli atti, nel gestire, negli occhi, di cui le impronte della singolare lor vita si leggono tanto nell'aspetto esteriore, il Manzoni abbia creduto, e giustamente, efficacissimo il presentare una pittura; e in questa pittura poi, per raggiungere la massima evidenza, era pur necessario toccare qualche nota fisica particolare e determinata. Nè di queste note potrebbe proprio dirsi che la determinazione sia in tutto e per tutto arbitraria. Una certa relazione fra il carattere ardente di Gertrude e i suoi occhi neri neri, fra il suo ceto nobilissimo e la bianchezza

della sua pelle, potrebbe pur trovarsi; e così per l'Innominato fra la sua vita soldatesca e selvaggia e il suo volto abbronzato, fra il suo animo logorato dalla tensione d'una antica e continua attività sempre vigile e da una recente stanchezza di tutto, e la sua calvizie e canizie precoce; e se non la riflessione, certo appaga l'immaginazione la statura altissima di quell'uomo, che domina tutti i suoi dipendenti col corpo come coll'animo.

Dove però neanche una di tali ombre di ragioni mi soccorre, è per l'oste della *Luna piena*. Quell'oste benedetto, per non dir altro, mi si pianta ostinatamente dinanzi; e la sua faccia pienotta, la sua barbetta rossa e folta, i suoi occhietti chiari e fissi, non meno che al povero montanaro brillo che non voleva dar la sua risposta, sono in uggia a me che non so darla. Ma, d'altra parte, pur ammettendo che l'oste rappresenti un caso in cui l'attribuzione di certi caratteri fisici è puramente arbitraria, non ci pare che ciò basti per negare al Manzoni quegl'intenti estetici che trapelano da tutto il resto del romanzo. Un metodo d'arte non è poi un'al-

gebra, che debba avere un'applicazione matematicamente costante. E, infine poi, di conti senza l'oste se ne fanno tanti, che non saremo troppo da condannare se per questa volta ci permettiano di farne uno anche noi.

FINE.